

هَذِهِ «الدَّوْلَة» ...

عاش الشعب اللبناني هذا الشهر ، من جراء الاعتداءات الاسرائيلية على الجنوب ، مأساة كبيرة لم يسبق لـه ان عاشها بهذه الحدة وهذا العمق .

فقد ايقن هذا الشعب ، بصورة لا تقبل النقاش ، انه بلا دولة ، بالمعنى الحقيقي للدولة .
او لعل « الدولة » اللبنانية مفهوم خاص جدا لم يرد في اي كتاب سياسي يبحث في تكوين الدول وتشريعاتها ونظمها !

ذلك ان « الدولة » اللبنانية لم تجد من واجبها الدفاع ولا رد العدوان الذي تعرض له جزء من الوطن ، وذهب ضحيته مواطنون لبنانيون يعيشون في هذه المنطقة . وكل ما قامت به « الدولة » تعزية المصابين او ذويهم ورفع شكوى الى مجلس الامن سخر بها المعتدي ورفض القرار الذي ادّت اليه!

وحين ارتفعت بعض اصوات المواطنين تنمي على الدولة تقاعسها وتخاذلها وتقصيرها في الدفاع عن الوطن ، ارتفعت اصوات المسؤولين في الحكم ترفض ما سموه بـ « المزايدات » و بـ « النصائح » و « التوجيهات » التي تأتي « من هنا ومن هناك » ...

يريدون ان يقصروا ويتقاعسوا ، ويرفضون اي نقد من المواطنين الذين يذهبون او يذهب ذووهم ضحية هذا التقصير والتقاعس !

ولماذا تراهم يكونون فوق النقد وفوق اللوم ؟ ايكون هؤلاء المسؤولون اكثر وطنية او اكثر وفاء للوطن من هذا المواطن الذي يجابه كل يوم عدوا شرسا، فيصمد له ويتشبث بارضه وترابه ؟ وهذه التي يسمونها « مزايدة » ، ان صح انها كذلك ، ليست نتيجة حتمية لسياسة « المناقصة » التي سارت عليها « الدولة » اللبنانية على مر العهود. حين قصرت في تجهيز المؤسسة الدفاعية بحيث تصبح قادرة على صد العدوان وردع المعتدي ؟ لماذا لا يحق للمواطن اللبناني ان يأخذ على المسؤولين انهم حرصوا ، منذ عهد الاستقلال ، على ان يجعلوا من لبنان « دولة مسخا » لا يعنىها اكثر من ان تكون بلد سياحة واصطياف وخدمات ؟

ان المواطنين اللبنانيين الذين ترتفع اصواتهم بانتقاد الدولة على تقصيرها وتخاذلها هم الذين يرفضون السياسة التي ترمي الى خنق حس الكرامة الوطنية ، ويرفضون ان ينساقوا مع السياسة القاصرة التي تشجع العدو الاسرائيلي على استباحة الارض اللبنانية وتحقيق مطامعه في التوسع وضرب الثورة الفلسطينية التي لن يتخلى الشعب اللبناني عن تأييدها مهما حاولت عناصر التفرقة والعزلة والرجعية .

وان معظم الادباء والمفكرين اللبنانيين الشرفاء هم مع هؤلاء المواطنين في المطالبة بان يكون لبنان دولة حقيقية ذات سيادة وعزة وكرامة !

ستيفان درينين



نصف كوب من دموع التماسيح

(١) « بنت اسمها حكمت مسعود الصعيدي »

عندما فتحت عيني في الصباح ، قررت ان اقول لصديقي « حسين » رأيي الحقيقي في سلوكه ، بيد انني عدت عن قرارتي تحت الدش . رايت من الافضل ان يكبح الانسان جماح افكاره المتطرفة . وأنا أشرب كوب اللبن ، انتهيت الى تشخيص مبدئي لحالة « حكمت مسعود الصعيدي » . قررت ان اكتبه وأضمه الى ملفها بمجرد وصولي الى المستشفى ، وانتهيت في تلك اللحظة الى الاقتناع بان رجلا مثل «غونار يارينغ» ، هو شخص سعيد بلا شك ، لانه يتجول في العالم ، واذن فانه لا يعرف الملل . وأنا أحلق ذهني فكرت في ان جادتي تتبع المذهب الحنفي ، بدليل انها استحمت تنزيل جنباتها في الصباح وليس في الفجر . وفلت : ربما كانت مالكية ايضا . اظن انهم ايضا يبيعون هذا . قطع وصول حسين المناقشة بيني وبين نفسي . اضطررت للإبتسام في وجهه . تركت يدي التي امتدت للبحث عن كتاب « الفقه على المذاهب الاربعة » معلقة في الهواء . فلت : في الظاهر سأبحث في الكتاب عن رأي الحنابلة في ازالة ايجنابة . تاهت كلمات الترحيب على لساني ، ذلك ان الشيخ « رفعت » كان يتربع في اثالث الاخير من رأسي ويقرا « اينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة » . هتفت : الله .. أحسنتم يا مولانا . قال حسين ان زوجته سبقتنا الى السيارة ، وان علينا ان نلحق بها فورا . تصاعد نفيр السيارة واشيا بضيق صدر متعرج . وفلت ان صدرها صغير كالنبته .

استقبلتني بابتسامة تليفزيونية مدربة . فقلت ان ابتسامتها تتناسب مع شعرها المستعار . كانت « بلوند » في ذلك الصباح الشتوي وهذا يعني اننا في يوم « الاثنين » - وشت البلوزة النايلون بها ، ففالت ان الكومبين الذي تلبسه أسود . أصبحت أعرف الايام بملون شعرها ، فهي شقراء في يومي السبت والاثنين . وسمراء في يومي الاحد والثلاثاء . اما بقية ايام الاسبوع ، فشعرها كسنتاني غالبا . كنت أفكر في ان احتفال رأس السنة هذا العام ، ينبغي ان يكون مهولا كما يجب لسنة تودع عقدا كاملا من القرن . لذلك يجب ان تكون كرنفالا هائلا . ولماذا لا تكون حفلة تنكرية ؟ فكر في القناع الذي تلبسه . امامك بضعة ايام ، لم نتحدث الا بعد ان قذفنا بها امام مبنى التلفزيون . تنفست لحظتها براحة . فتحت صدري . شممت نسمات النهر النديسة .

انتقلت الى القعد الامامي بجواره . اهتزت عروسة فوقازية معلقة على زجاج السيارة امامنا . ملابسها زاهية الاخضرار . ملامحها دقيقة وعيناها جميلتان . داعبت وجنتيها . ضحكت . قلت : لو كانت

امراة حقا لتدلّيت بها حبا . خيل اليّ انها تبتسم لي . فكرت في ان الحكمة التي تعمل معنا في القسم تبدو مستجيبة ، ولكن لانها تحمل الاسم نفسه الذي تحمله زوجة صديقي ، فاني أتردد كثيرا في مفازلتها . وأمس انحنت « ضحى » - وهذا هو اسم زوجة حسين ايضا - تعرض عليّ أوراقا ، تجاور ساعدانا ، سرى اليّ عبرها داعيا وجاذبا . وللحظة كنت احتضن خصرها اليّ . ولكن اسمها - ضحى - طفا فجأة على سطح الوعي . باخت رغيتي . ابطأت السيارة وهي تدخل زحام ميدان التحرير . تحدث « حسين » عن برنامج زوجته . قال انها ستسجل حلقة جديدة منه اليوم . أردف :

- من الصعب ان تكون زوجا لامراة في شهرة « ضحى » وانت غير مشهور .

ضحكت دون ان افتح شفتي . غمزت للعروس فوقازية . نظرت اليّ بعينين مبتسمتين . قلت :

- ولكنك ناجر ناجح ومعروف في السوق .

قال بلهجة محايدة :

- يشيرون اليها دائما كلما شوهنا معا . وفي الاسبوع الماضي عرض عليها مخرج سينمائي ان تعمل معه .

اوقفتنا اشارة مرور . فذف البائع بصحف الصباح . التي نظرة سريعة على المانشيت الرئيسي للجريدة . قال :

- ستصبح السويس اقوام حجارة ، بعد قليل .

« سبحت بقوة ، كان البحر هادئا . عدت ميللا الى «الكابانون» ،

طلبت زجاجة كوكا كولا شربتها وألقيت بها فارغة على الارض » .

أردف :

- خسارة .

لهجته نحاسية . شارع القصر العيني هادئ . اما الفيلان جبل عتاقة كان يحتفنها . قلت اننا لا نتكلم نفس اللغة ، فمن يترجم ..

- اظن انهم عوضوك بما فيه الكفاية .

قال ساخرا :

- ملايم وشرفك ، وفي التجارة ليس المهم رأس المال ، ولكن :

السوق والاسم التجاري وحجم التعامل .

ها هي الهموم تطل برأسها من جديد . وأحيانا يبدو ان الدنيا قد خلقت منه مسخا يدعو للاشمئزاز . واين ذهبت فكرة الصباح قبل الدش ؟ لولا صداقة الطفولة والعبا لعانينا كثيرا من سخافة

ما يقول . ويوما وضع سيارته تحت تصرفنا وعرض لخطر حقيقي .
قلت :

- ولكن الوطن في خطر ، وكل شيء يهون ..
ضحك مقهوما . قال :

- لن أكرر خلافي الدائم معك .. عيبك أنك تصدق كلام الجرائد .
وأنا أتحدى أي ابن كلب من الذين يكتبون في الصحافة ، أن يصحى
حتى بمجرد موعد مع موسم بلديه من أجل الوطن الذي يكتبون عنه
ليل نهار .

تصاعد احتجاجي . صاع في موجة ضحك صاخب أنهى به
كلامه . قلت معانبا :

- كثيرون ضحكوا ، وكثيرون سيفضحون ، والحقيقة أنك لم نهم
ابدا بأشياء من هذه .
نفخ صائفا . قال :

- ماذا أخذت من الحرب ؟ دمر فرع السويس وفرع بور سعيد ،
وخرب الزبائن والاسم التجاري نظير ملاليم .

لم أعن بالرد عليه . قلت ان شيئا ما يجذبني اليه . فما هو ؟
فكرت في ان أبحث ذلك مع خطيبتي « كوتر » في المساء . ولكنني
لم أقرر ذلك نهائيا ، اذ لا بد ان سؤالا او أكثر سيفقزان الى ذهنها .
ترى هل فكرت يوما ان تلقي بينت مثلها ؟ وفي أي منطقة بالضبط من
كيانها المنفجر بالحياة تكمن فتننتها وجاذبيتها ؟ في الابتسام أم في
رنوة العين ، لعلها في التنفس الدقيق . قال :

هل زعلت ؟ حكك عليّ . أعلم أنك ضحيت بالكثير ، ولكن لعلك
توافقني على ان خسارة المال شيء مزعج .

وافهمه . أردت ان اتخلص من الحاجة . أعود لاستيطان فكرة ما
كانت شغلني . صمت طويلا . سألني فجأة عن كوتر . قلت :

- ليست على ما يرام .. نشاجرنا امس شجارا مفرعا ..
استمع الى التفاصيل بانسباء . بوقت العروسة الوقوازية عسن
الاهزاز . وأنا اروي تذكرت انها قالت اشياء سخيفة . حدثتها من
الفصه . ضحك .

- النساء مشاكل معقدة ، كوتر لا تفترق كثيرا عن زوجتي ، فهما
ابنتا خالة ، وأرى أنكما في حاجة الى تغيير الجو .

- يعني ؟
- أظن أنكما تشكوان الملل .. اسمع .. لماذا لا نسافر ؟
- الى أين ؟
- الى أي مكان .. أو حتى لا تسافر ، ولكن لا بد ان توهم
كوتر بذلك ..
- لا أهم ..

انتهر فرصة الإشارة ليشعل سيجارة . قال :

- أنتما في حاجة الى موقف تراجيدي .. تصور لو قلت لكوتر
مثلا أنك مريض بالسرطان وأن الطبيب أكد أنك لن تعيش أكثر من
ثلاثة شهور .. سندب الحرارة في عواضك الباردة وتستعيدان أيام
الحب السعيدة .. أو نزعم أنك ستسافر الى أي مكان وتدعوها
لوداك في المحطة ..

ضحكت ..

- ولكن هذه فكرة سينمائية مبتذلة .
- لو سمعنا « ضحى » لاشبعك سبا . هذه فكرة حلقة الليلة
في برنامجها « دروس في السعادة الزوجية » .

ابتسمت . قلت ان الله سلم .. وعليه في المستقبل ان ينهني
الى ذلك حفظا للسلام العام . كاد وهو مستغرق في الحديث ان يمر
بالستشفى دون ان يتوقف . ودعته . دخلت .



روائح الفقر تهب . نساء متهدلات أكلهن الزمن . ذهب الجوع
بنضارة العذرية . أطفال مهزولون هد المرض نشاطهم . جلس بعضهم

يلته . رائحه الفورمالين اللعينة . موظف الاستقبال يضرب نذكرة
الحمرء . نمورجيه تمسح البلاط في نشاط . حيائي واحد وآخر .
من بعيد بدت حجرة الأطباء خالية . مريضة من عتير ٣ تمسح بقلتها
الى دورة المياه . تمت لي خيرا . ابسمت . لو كانت أمنيائها تتحقق
أليس من الأفضل ان تحتفظ بها لنفسها ؟ كانت حجرة مكتبي نظيفة ،
بدليل ان المقعد كان فوق المكتب . ارتبكت النمورجيه . قالت :

- لا مؤاخذه يا أسنذ .

ببسمه أزالته ارباكها :

- لا عليك ، اظلي لي القهوة لو سمحت .

بدأت تنظف المكان على عجل . بعرب في سجادة الارض ، كادت
تقع . فتحت باب السرفه . وقعت أبمل ما حولي في انتظار أن ننهي
من عملها . اضلت من مذهبي على رحام المنظرات في « الاستقبال » .
أطفال وأمها ولا أكثر . بعضهم يملس المدرسة . مرايل من النيل
الرخيص ملبدة بالعرق والتراب وأثار الحلويات الرخيصه في جيوبها .
نظت من الحجر . الامهات : ملءات سوداء مليئة بالرتوف . وجسوه
ساهمة مثقلة بما تحدث من هموم فإين نظره الصفاء في جمال العيون ؟
يسحب الكدر نفسه على بياضها فيصبيه لون كالرماد . ذباب . أصوات
عصبية . صوب انقطار اللعين . أصبحت من متفرجي السرفات .
كنا يوما ساحي بحر العرق المنسج . وتم حلت الجيوب . طلقات .
فتيله « ميلز » نعلمها الكف في أنجيب ، والأصابع نمسك مسمار
الامان . عدت الى المكتب . الأوراق ملءة باهمال هنا وهناك . تمال
نسبح في بحر الكلمات بلا معنى ، نتحرك بنشوة مزيه بين احفان
كوتر . نثرثر بين الحين والآخر بكلام لا معنى له ، ما أجبر أن تصبح
يوما أنشط التجار . بالخط الكوفي نكتب على باب المحل : « رافت
البشلاوي » مناضل سابق . (الادلة رصاصه في الذراع اليمنى ،
ندبة قوئ انحاجب . وطنه سونكي في الفخذ الايسر) . مستعبد
لنوريد جميع السعرات لزوم الاحتمالات والمساوكن والمقاتلات وشعر
المناسبات الركيك . مؤلف كتاب « الطلقات ومقاوم الإفات بأحسن
الكلمات » .

تناولت ملفا كان يرفد منزويا في ركن المكتب . على غلافه « سري
جدا . المعلومات الواردة به تستخدم لأغراض مهنية ولا يحق لأي جهة
الاطلاع عليها او استخدامها » . ابتسمت ساخرا . كان عنوانه
« بحث اجتماعي لحالة المريضة حكمت مسعود الصميدي » . قرأت
تشخيص الطبيب لحالها . « رومانيزم بالقلب . ضيق بصمام
الميتال . درجة الإصابة - ٤ » . رتب الأوراق القليلة في الملف .
تبدو كالزهرة ، فكيف يكمن الموت في قلب الزهور كالخديعة النكراء ؟
يومها كان صبح كهذا الصبح . جلسة كهذه الجلسة . وترتيب أوراق
كالذي أفعله . أول ما رأيته منها أصابعها الرفيفة . امام الكتلة
الخشبية التي تحمل اسمي في مقدمة المكتب . خيل اليّ ان بصري
يخدعني . اذ كيف يأتني ان تنبت هذه الاصابع في لوح الزجاج الذي
يغطي سطحه ؟ رفعت رأسي في فراغ الغرفة الباردة . رأيتها . أطول
من المكتب قليلا . شعرها اشقر يشع شمسا . عينها خضراوان ، بلون
الحلم . بشرتها رائقة . نفية ملامحها دقيقة .. دقيقة .. قالت بدفعة :
- انا حكمت مسعود الصميدي .

كدت أضحك . تقدم نفسها بوقار لا يتناسب مع سنها الصغيرة .
نماني سنوات بالكاد . ملابسها فقيرة . بلوزة مشجرة . وجونله صوفية
قديمة . شعرها مضفر بشرائط بلون البلوزة .
قلت :

- تشرفنا يا ست حكمت . لكن كيف دخلت هنا ؟

قالت بصوت خفيض وهي تحيط فمها براحة كفها :

- أقول لك بشرط ألا تقول لاحد .

تملكتني حالة تكوم طفلية . قلت وأنا أخفض صوتي مثلها :

- لن اقول لاحد .. هيه ، كيف دخلت ؟

قالت بضحكة شيطان ولید :

- ضحكت على خالة منيرة .. ودخلت ..

نظرت الى مقعد بجوارها كأنها تستأذني لتجلس . قلت :

- احكي لي .

نظرت الى مقعد بجوارها كأنما تستأذني لتجلس . قلت :

- اقمدي ...

- متشكرة .. أصلي تمبانة شونة ..

أتاح جلوسها فرصة لأملها عن قرب . تبدو جميلة كزهرة غسلها

ندى الفجر .

قلت استحثها :

- هه .. كيف ضحكت على التهورجية ؟

ضحكت ضحكة طفلة أسرة :

- قلت لها الدكتور « و داد » تريدك . جرت مسرعة . ففتحت

الباب ودخلت .

ابتسمت كأنها تشهدني على ذكائها . قلت :

- أنت شاطرة .

- متشكرة ..

تبدو شديدة الادب . قلت :

- جئت وحده ؟!

- لم يرض أبي بالجيء معي . شغل . جئت مع جارتنا . رفض

سميد افندي ان يعطينا التذكرة . قال : اننا تأخرنا ، ركبنا الاتوبيس

وحياة ربنا . ومع ذلك تأخرنا .

تبدو عارفة لكل شيء . اسم التهورجية ، والدكتورة و داد .

وأبله « ضحى » الحكيمه ايضا . وسعيد افندي كاتب الاستقبال ..

- انت عارفة المستشفى جيدا .

- أصلي عيانة من زمان . جئت هنا كثيرا وأنا صغيرة . ثم

انقطعت .. عايزة اكشف الله يخليك ..

لهتت .. توقفت عن الكلام برهة . طلبت لها شايا . ترددت قليلا

ثم شربته . كان الجو باردا . الحجرة رطبة كأنها لاجة فاسسدة

الموتور . ثارت « منيرة » . أرغت . أزدبت . جرت هي في الحجرة .

احتمت بالقعد الذي كنت أجلس عليه . قالت منيرة :

- هذه قلة ادب ، لا مؤاخذه يا استاذ . لقد ضحكت على هذه

الشيطانة .

قاطعتها :

- دعيها يا ست منيرة ، اذا ما جاءت بعد ذلك ادخليها فورا .

نظرت منيرة بمعجب ، قالت :

- لقد ارسلتني للدكتورة و داد ، وأرسلت الست ضحى الحكيمه

الى عنبر ٣ ثم دخلت الحجرة .

بحسب

- انتهينا .. أين الدكتورة « و داد » ؟

- في مرور عنبر ٣ .

- بمجرد عودتها اخطربني ..

مضت التهورجية . عادت هي الى جلستها لاهثة . في عينيها

الجميلتين نظرة أسف ، ربما لأنها لم ترو لي ما فعلته بالحكيمه .

قالت بعد لحظة :

- ان تكشف عايز انت .. هل زعلت مني ؟

ربت على كتفيها :

- لا .. لم أزل .. ولكنسى لست طبيا ... أنا اخصائى

اجتماعي ..

بحيرة :

- مشرف اجتماعي يعنى ، كابله محاسن .. هل تعرفها ؟ فسي

الضمان الاجتماعي بالساحل .

وبصوت حزين :

- رحت اليها كثيرا ، طردني الفراش ، قلت لها يا ابله نحنن
والله العظيم غلابة ، وأبوي عجوز ، وخالي شغل ، وأختي « ليزا »
عيانة بعقلها . كتبت الكلام ، وقالت عودي بعد شهر ، ولكن لم تصرف
لنا شيئا .. مع انهم صرفوا لام محمود جـارنا اثنين جنيه مرة
واحده ..

★ ★ ★

استقبلني الطبيبة بنظرة متسائلة . كانت نفحني عددا من
رسوم القلب بعناية وتكتب قراءتها . شرحت لها الامر . دعيتها السى
منصة الفحص ، ترددت قليلا قبل ان تستجيب لامر الطبيبة بتدرسة
صدرها . ابتسمت . ادت لها ظهري . وقفت على ميزان صغير بركن
الرفة أزن نفسي . استقرت الطبيبة وفنا طويلا في الفحص . بعد
الانتهاء منه ، قالت بالانكليزية :

- حالة نموذجية لو ظهر رسم القلب كما أنوقع . ضحى . ضحى .

- جاءت الحكيمه تتمايل ، دست نظراتها بين عيني . قالت

الطبيبة :

- أضبطي جهاز رسم القلب . سأجري لها أشعة نظرية ..

دعيتها الى جهاز الاشعة . كان بصري المنهك يحاذر ان يصطدم

بأرداف ضحى ، كانت تتحرك بحيث تصطاد أردافها بصري ، وهي

منهمكة في اجراء رسم القلب . تابعت ريشة الجهاز الصغير وهو

يرسم الذبذبات ، قلت ان ذلك كله يعني اشياء ، قد يكون بعضها

مرعبا ، كما يعني الرسم البياني لازدياد وزني . فهل هذا دليل على

الراحة ام التلبذ ؟ رؤية صورة قديمة لنفسى نعني اشياء كثيرة .

ضحكت كوتر طويلا عندما رأتها . قالت كنت رفيعا كبوصة ، وحليقا ،

فما اجمل شاربك الدوغلاني ، وقلقا كما ينبغي لإنسان ضائع لا يجد

من تلمه . اما الآن فما أنت تبدو مرتاحا . واذا ما تزوجنا ، ازداد

وزنك ، سيكون هذا شهادة لي بأنني زوجة ناجحة . فما معنى هذا

كله ؟ تعمل الطبيبة في انهمالك . وضحى تسلط أردافها الفاتنة ،

فاين قوات الدفاع التي تستطيع ان تصد هجوما بوجهه عقل اليكتروني،

كذلك العقل الذي وجه غارات حلوان ووادي خوف ؟

في الاجتماع الاسبوعي للقسم ، قالت الدكتورة و داد :

- حول الى الاستاذ رافت حالة جديدة تدعى .. تدعى حكمت

مسعود الصعيدي ، وقد أجريت لها الفحوصات الضرورية . وتكشف

النتائج عن انها حالة صالحة جدا لتضم الى عينة البحث الذي

نجره .

تراسقت هي وعدد من الاطباء واستاذ القسم بالمعبد من

المصطلحات الطبية . كنت قد حفظت المصطلحات . أتفتت ترددها

دون ان افهم معناها بالتحدبد . لكن ذلك لا يبدو مهما . كما لا تبدو

حكمت نفسها مهمة بالنسبة لهؤلاء جميعا . يتحدثون عنها كما يتحدثون

عن فئران التجارب ، وكلابها . ولكن من يعاني حقا ما تعانيه ، من

يلهت كما تلهت ، يصاب بالدوار . تتقطع أنفاسه . تضيق . يصفر

وجهه . تهرب الدماء منه . تمتلئ بالاورام كل مساحة من جسده .

الاجتماعات تبدو جميلة : رجال منمقون يؤدون ادوارا في مسرحية

بلا معنى ، يكررون الفاظا يحفظونها عن ظهر قلب . فلماذا لا يسمعون

أفئعة فوق وجوههم ؟ متى تخلمين هذا المعطف اللاتكي الابيض يا دكتورة

« و داد » ؟ مشوق انا لدفع اللحم الذي يغطي معطفك الثلجي هذا .

بدت الفكرة يومها سوداوية ومتشائمة ، كفكرة محل التجارة التي

تعاثت صحوك وأرقك ، فمتى يذهب هذا الليل الساجي ويأتينسا

الضحى ؟ لا يتقص أحدهم الاهتمام . حتى و داد نفسها ، يبدو كل شيء

عندها وقودا لإبحاثها . لا ألوان ولا أصباغ . في أحيان متعددة تنسى

نهايا انها أنثى ، رغم جمالها الذي يبدو صارخا . ولتقر بأن هذا

جميل وعظيم . لكن شيئا ينقصه حتما . فما هو ؟ آه . ها قد تذكرنا

القط فجأة ينط .

رفعت رأسي عن الملف . أغلقته . كانت قد وصلت الى منتصف

العجزة ، قالت :

- صباح الخير يا استاذ رافت . ساشرب قهوتي عندك . احتل الاستاذ واطباء الامتياز العيادة والكتب ، ولدي عمل هام .

سحبت مقعدا . جلست خلف منضدة متوسطة الطول . تبعثها « ضحى » بعدد من الملفات . جلست على مقعد امامها . تحولت المنضدة الى سوق . اشعات . أوراق . رسم قلب . ملفات . مقص . زجاجة صمغ . دباسة . انهكتنا في العمل . اصطادت عينا ضحى عيسى أكثر من مرة . برقت منهما نظرات عرفان وتشجيع . أصبحنا خيرين فيما يبدو بلغة العيون . النظرة داعية فما الذي يصدنا ؟ أهو الإشمئزاز من كل شيء ؟ تخفي وداد جسدها بمعطفها الأبيض ونظارتها الطبية . شعرها مكمم فوق رأسها ، قلت ان البحث عن الأنثى في هذا الكيان الوقور المتبذل في معبد العلم يحتاج الى مجهود . ها هي العين تصطاد ما لم يستره المعطف من ساقها . يشي الجزء الأخير من الساق بأن الفخذين ممثلتان ودمستان ، القاعدة في رأسي تقول اذا كانت المنطقة من الركبة الى القدم كالهرم المقلوب فهذا يعني ان الافخاذ دسمية وليئة . الجلد أبيض ولايع . فكيف تلتف هذه الفتنة المتفجرة بهذا الاهتمام الوقور بالأشياء ؟ ها أنت متلبس بفكرة اقطاعية رجعية تنمي الى العصر الوسيط . فهل هي كذلك حقا ؟ ام أنك متشوق للبحث عن الانسان داخل هذا الكيان الذي لا يرى البشر سوى موضوع لبحث دون ان يخفق قلبه للعذاب الذي يقاسونه . لو قدر لك يوما ان تعريها من كل هذه الاقنعة ، فماذا أنت فاعل ؟ أقسم بمن شأنت مقاديره ان يحيل ثورتني الى المعاش قبل الاوان لاصربها بالسوط قبل المضاجعة . هي وحدها التي تعرف حقيقة المرض وخطورته . ارتفع اهتمامها بحكمت الى اللزوة ، بيد انه كان في الحدود التي ترسمها لكل شيء .

- انها حالة نموذجية كما قلت لك ، تتفجر بدلالات خطيرة وهامة . واذا صح ما افترضه فانها تصلح موضوعا لمقالي السادس للمجلة الطبية الاميركية .

آه ، أين السوط يا اولاد الكلب ؟! وحياة قمع السكر المقلوب الذي ينم عن جمال الفخذين ، لاصربك بالسوط واعلمك العذاب الحقيقي ، ولكن ذلك آخر اعمالني الثورية .

رفعت رأسها . لوحث بملف في يدها ، قالت :
- يا استاذ رافت . فتحنا ملفا طبيا لحكمت الصعيدي . وقد نصغم كما ترى ، فهل نصغم الملف الاجتماعي ايضا ؟

آه « الملف » ، سرعان ما تحولت الى أوراق . فكيف تتحول نظرة العين الساجية الى ورقة ؟ والبسمة والغمازان الرقيقتان فسوق الوجنتين ؟ ادركوني بأدوية « الضغط » و « المرارة » . قلت :
- أنت نشطة جدا يا دكتورة وهذا طبيعي ، اما بالنسبة لي فقد أجريت مقابلة مع الفتاة نفسها وحصلت على بعض المعلومات القليلة ، ولكن المفيدة في الوقت نفسه .

اومات برأسها . قالت :

- هذا جميل .. وبالطبع ستزور أسرتها في المنزل ..
- نعم .. وضعتها في خط سيري هذا الشهر ، بعد حوالي عشرة أيام .

ناولتني الحكمة بإشارة منها بعض صور الأشعة . قالت :
- هذه صور الأشعة الثابتة . وتقارير عن آخر سرعة ترسيب الدم أجريته لها ، وهو مرتفع جدا .

تكلم بحماس . تنسى انني لست طبيبا . اخذت أنامل صورة الأشعة وقد رفعتها امام عيني . ها هو قلب حكمت . مجرد صورة لا تكلم معي لان عيني لا تحسان لغة الكلام على اللدائن البلاستيكية الشفافة . أين الضحكات والبسمات التي تملأه ؟ أين الخوف والجوع وصراخ « ليزا » ، أختها الذاهبة العقل ؟ وأين اقدام عم مسعود الصعيدي المتشقة من الحفاء طول العمر ؟ وأنا أحرك وجهي لانظاهر برؤية الصورة ، نفلت نظرتي عبر مسطحها الشفاف ، في منطقة مغيرة ، رمادية ، لتلتقي بعيني « ضحى » ، آه هذا هو الكلام واضحا

فيها وبلا تردد . هذه النظرة - كما يقول قاموس النظرات الذي أعرفه - تعني دعوة للرقاد فوقها . قلت أغشوني ، ها هو تحريض علني على الفسق ، وبيننا قلب مريض تفيض بسماته ، ومحراب العلم امامنا يرتدي معطفا نلجيا . فليتعظ اولاد الكلب ، ولتضمي في عينيك الفتاكيتين حصوة ملح ، فأنني حزين وملول ، مقتول وقائلي علامات استفهام لا تنتهي .

قالت الدكتورة بلهجة نحاسية :

- القلب متضخم جدا .. هل تعطيني فكرة عن ظروفها الاجتماعية؟
ناولتها الصورة . قلت :

- التفاصيل التي عندي قليلة جدا . تعيش مع أخت كبرى مريضة عقليا فيما يبدو . الام متوفاة . الأب شبه عاطل ، ويعمل اعمالا متفرقة . ويسكنون « عزبة الورد » ..
كانت تكتب . قالت :

- عزبة الورد ؟ اسم جميل .

أجل عزبة الورد . والا لما بدت هكذا مزهرة ونقية ، طهورا كحبات الندى المؤتلق في ضوء القمر ..
دق جرس التليفون . كانت « كوثر » . قالت بلهجة تقلد فيها ممثلة سينمائية :

- أنت غاضب مني ؟!

توشحن بالصبر .. اللهم وطولك يا رح .

- لا ابدا .. تعرفين انني لا اقدر على اغضابك .

لاحظنا انني خفضت صوتي ، تظاهرتا بالانهماك فيما بين ايديهما .
القت « ضحى » نظرة أربكتني . أعطيتهما ظهري بحركة غير ملحوظة . قالت هي :

- ولكنك كنت المخطيء ..

طرات الفكرة على رأسي فجأة . قلت بلهجة عاطفية :

- ليس هذا هو المهم الآن ، لا أريد ان أسافر وبيننا غضب .
قالت :

- تسافر ؟ الى أين ؟

- واحد قريبي مات في الجبهة . سأحضر تشييع الجنازة .
وسابقى هناك اسبوعين تقريبا .
صاحت على الطرف الآخر :

- غير معقول ، هل أحرم من رؤيتك اسبوعين كاملين ؟

أبهجني كلامها ، هل أن ان نقر ان برنامج « دروس في السعادة الزوجية » هو انجح البرامج على الاطلاق ؟ هل تسري الحرارة في ايامنا الرطبة ؟ لنندع الله الا ترى الحلقة التي أعدتها بنت خالتها ، والا افتضحنا وانقلب علينا قصدنا . قلت :

- تعلمين انني لا اطيق البعد عنك ، ولكنها الظروف .

قالت في استسلام اليأس :

- ومتى تسافر ؟

- الليلة قطار الثامنة والنصف .

قالت فجأة :

هذا يعني انك لن تحضر احتفال رأس السنة .

- للأسف !

- هل تأتي لتودعني قبل السفر ؟

طاقتي على التمثيل تنفد ، فاللهم امددنا بعونك . قلت :

- لن استطيع ، ولكن ساكون في المحطة في الساعة السابعة والنصف . هل تأتين ؟

قالت :

- نعم .. سأتي ..

وضعت السماعة . في نهاية المحادثة ، كان صوتها متهدجا كالوشك على البكاء . فهل هو جزء من التمثيلية أم انه صادق ؟ فركت كفسي مبتهجا . ها قد نجحت الخطة . تحياتي لك ايتها التليفزيونية الشقراء

السمر ، رغم الكراهية المتبادلة . ولولا انك زوجة صديقي ، واسمك مشابه لتلك الممرضة الدائمة التحريض على الفسق العلني ، لكان لنا معها شيء آخر .

في المكتب المقابل ، كانت الطبيبة تنظر بدقة الى رسم القلب . قالت :

— اشك في ان هناك شيئا ما في « الاورطي » ايضا ..
باخت فرحتي .

(٢) المثلون

في الثامنة والنصف تحرك القطار ولم تات « كوتر » . أوشكت على الانفجار كمدا لتخلفها عن وداعي . ففرت من القطار قبل ان يغادر الرصيف تماما . قلت ان الطقوس التي رسمتها لحفلتنا الوثنية لن تمارس . فيا للأسف ! ضاع جهد اليوم ههنا . كانت ستاتي فتجنني قلنا ادخن بشراهة . اقف معها قليلا . تسالني لماذا اسافر فاقول : واحد قريبي ، مات ، قتلته احدى الفارات على السويس . تنزعج . كيف ؟ لا تسافر . الصحف تزعم بان اثنان القنابل تلقى على المدينة . هل انت مجنون ؟ اصر على السفر . لا بد السواجب يحتم هذا . والخطر ؟ ليس مهما في سبيل الواجب . انت اعز شيء عندي . ارجوك . اذ ذاك ابتسم بسمه غامضة . اقول :

— لا تخافي علي يا حبيبتي ..

اقبلها علنا وعلى هذا الرصيف . تلصق جسدها الشهوي بجسدي . تلوب بي . تمرغ وجهها كالقطة في صدري ، تشرق عيناها بالدموع ، اقبلها . اقفز الى القطار وهو يمضي . تقف هي على رصيف المحطة ، تصرخ : اكتب لي . اقول ببسمه من لا يهमे الخطر : كل يوم ، اطمني .. ساعود . يمضي القطار . يغادر الرصيف ، يتعدى شبحها الرقيق ، يغيب في ظلمة البعد والليل .. تلوح بمنديلها الصغير . ألوح بيدي . عند قليوب ، اغادر القطار ، اعود بالاتوبيس الى بيتي ، بعد يومين اتصل بها . لا بعد ثلاثة . او اربعة . اقول عدت يا حبيبتي . لم اطق البعد عنك .. فلتربني شطارتك ابتها التليزيونية المتعجرفة . هل يستطيع خيالك القاصر ان يرسم هذا « الاسكريبت » المتقن ؟ صحيح انك صاحبة الفكرة ، ولكنني مطورها ومنفذها ، وغدا سايهها فسي محلي التجاري ذاك الذي سافنتحه .

ها هو كل شيء قد فشل . سقطت حفلتنا سقوطا ذريعا .. فهل تسمت بي « فصحى » التليزيونية ؟ يا له من يوم « بلوندي » مظلم . فكرت ان انتظر القطار التالي . ساعة اخرى لا تضر ، وربما تأتي .. انذاك تغير قليلا في الحكاية . ما رايت لو زعمت ان قريبك هذا قد ترك ارملة شابة تحتاج رعاية . ولتدس في الحديث ما يفهم منه انها ارملة جميلة ، وانه كان بينكما ود قديم ، حب ام ود ؟ نتركها عالمة هكذا ونترك خيالها الشكاك يؤلف ما يشاء . هذه فكرة اطرف .. سيزيد قلقها عليك ولهفتها . ثم انه عقاب تستحقه على اخلافها الموعد . ادرت قرص التليفون برقم منزلها . قالت امها انها خرجت قبل ساعتين ولم تعد .

في شباك التذاكر ، نظر الى « التذكري » دهشا . سألني لماذا لم اسافر :

— فاتني القطار .

نظرت عجوزا ، كلامه مجهد كوجهه ، طاقم اسنانه قد بلي .. ولكنك اول من وصل الى هنا ، زاحمت . تشاجرت حتى تقطع لنفسك تذكرة ، القيت علي محاضرة حول مصالحك التي ستتعلل اذا لم تسافر ..

ابتسمت . ناولته التذكرة لكي يجعلها صالحة للقطار التالي :

— قطار التاسعة غير ممكن ، انه قطار حربي ، مخصص للجيش

فقط . هناك قطار آخر بعده بنصف ساعة .

— لا مانع ..

تابعت حركة يده المرتعشة وهو ينتزع جزءا من الآلة ، ليغير رقم القطار . قربها من عينه جدا .

— انت في حاجة الى نظارة طبية .

ضحك ، كان ما يزال يعالج الآلة . قال :

— لا فائدة .. ارى بدونها خيرا ما ارى بها . اكلمنا الزمن

وانتهينا ..

ضحكت .

— لا تبدو عجوزا جدا ..

— مجاملة طبية ولكن لا تغير الواقع .

— ضحكك جيدة فيما ارى !

— لم احاول ان افحص نفسي . اخشى ان يقول الطبيب كف عن العمل . وهي كلمة لا تكلفه شيئا سوى ثابيتين من وقته . ولكنها تكلف من كان مثلي في رقبته كوم من اللحم ، اشياء لا حصر لها .

انهك في اعادة الجزء الذي انتزعته . قلت اقسام ان قلبه مريض ، وان هناك جلطة في الشريان التاجي ، وسيولة دمه صفر . قال :

— لم يفتك القطار .. فلماذا لم تسافر ؟

فكرت لحظة ، قلت :

— كنت انتظر من يودعني ، لكن لم يات احد ..

احنى رأسه ليرى جيدا الكان الذي سيعيد فيه الجزء المنتزع من جسم الآلة . تحسسه باصابعه . قال :

— عملت في هذه المصلحة اربعين عاما .. بدأت عطشجيا ثم كمساريا ، سافرت الاف المرات ، لم يكن في وداعي احد على الاطلاق ، واستقررت هنا بعد ان غدرت بي الصحة .

اخيرا استقر الجزء المنتزع بمكانه من الآلة . كان يخفى صلته من البرد « ببيري » ناحل اللون ، متسخ . وضع التذكرة على طاولته الرخامية . لهث بشدة . اخرج علبة صفيحية وورقة رقيقة واخذ يلف لنفسه سيجارة . اردف :

— لم يكن يودعني سوى صوت امي الله يرحمها . كانت سيده طيبة ، كان صوتها يتصاعد بالدعاء لي في اي وقت اخرج فيه . في الصباح ، في الظهيرة ، وحتى في الفجر . كانت كفيفة . ولكن قدرتها على اكتشاف اقلامي كانت قدرة غريبة .. غريبة .. انتهى من لف سيجارته ، اشعلها . تناول التذكرة وضعها في الآلة . قلت :

— وكيف كانت تدعو ..

ازدرد نفسا من سيجارته الهشه . كاد ياتي عليها . قال :

— آه كانت تقول : روح الله لكيفيك شر سكتك يا بني ..

ابتسمت ، ساذج هو الرجل كاهه . عجوز ومخرف مثله . وكنت انتظر ان يقول حكمة بليغة ، تمخض الجبل فولد ابتذالا وتكرارا ..

قلت :

— هذا دعاء معروف .. كل الامهات يقلنسه ، ولا ادري اي شر تقصد . تهعد ..

— اسكت يا استاذ .. انت شاب ولا تدري شر السكك ، الله لا يريك . ولا يحكم لا على عدو ولا على حبيب . امثالنا في رقبتهم كوم لحم ، عيال كالفراخ والحمام الصغير ، لو سقط الواحد منا تعرى لحمه ، جاع ، استجدي شرب الدل حتى اطراف الاصابع ..

في لهجة العجوز احسست برعب غريب . خفت :

— التذكرو من فضلك ..

وهو يناولني التذكرة ..

— آه .. الساعة الان التاسعة وصل ٩.٨ وهو الحربي .. اعرف

الواعيد دون نظر الى ساعة .

ما كدت اخطو خطوتين ، حتى سمعت صوته ، مناديا :

— التتمة على الصفحة ٧١ —

أدباء مواقف

بقلم رحاء النقاش

اونيسكو ودعوته الى البلاد العربية

قرأت في بعض الصحف ان الاوساط الثقافية في الكويت قد ارسلت دعوة الى « يوجين اونيسكو » الكاتب المسرحي الفرنسي المعروف لزيارة الكويت . وقد جاءت هذه الدعوة بالرغم مما اظهره اونيسكو من ميل نحو اسرائيل وما اعلته من آراء مؤيدة لليهود . وقد سألت بعض الادباء الكويتيين عن معنى هذه الدعوة الموجهة للسي اونيسكو فقالوا : ان الدعوة تهدف الى اجراء حوار ومناقشة بين اونيسكو والادباء العرب حول قضية فلسطين والقضايا العربية الاخرى . ولعل هذه المناقشة ان تنجح في كشف الحقيقة امام « اونيسكو » وتحويله عن موقفه الى موقف اخر سليم وصحيح .

ومن ناحية المبدأ ... لا أحد يعترض ابداً على اجراء حوار مع الادباء والمفكرين العالميين حول القضايا العربية المختلفة ، ولا أحد يعترض على أن تجري المناقشة حتى مع هؤلاء الذين يقفون منا موقف العداء والخصومة ، فليس من العقل ان ننصّر اننا نقضي على خصومنا الفكريين بتجاهلهم ورفض الحوار معهم بأي صورة من الصور . ذلك ولا شك اسلوب خاطيء يضربنا اكثر مما يضرب الآخرين ، فمن الضروري ان نخلق حوارا دائما بيننا وبين خصومنا الفكريين في الغرب ، لان هؤلاء الخصوم يملكون قدرة واسعة على توجيه الرأي العام العالمي وعلى التأثير في القرارات الكبرى التي تتخذها الدول بعد ذلك بالنسبة لنا وبالنسبة لغيرنا على السواء .

ورغم هذه المقدمة فأنني اعترض على دعوة اونيسكو لزيارة البلاد العربية . وما دمننا ندعو الى مبدأ الحوار مع أعدائنا في الغرب فيجب ان نطبق هذا المبدأ تطبيقاً أميناً واعياً ، والا انتهى بنا الامر الى اخطاء كبيرة في حق انفسنا وفي حق قضايانا المختلفة . واختيار اونيسكو لدعوته الى الوطن العربي هو تطبيق غير

سليم لمبدأ سليم .

فاونيسكو لم يعد كاتباً ناشئاً صغير السن بحيث يمكن ان ننتظر منه في المستقبل تأثيراً له قيمة على المثقفين والرأي العام في أوروبا .. وهناك كتاب تردّد قيمته لدى الجماهير كلما تقدّموا في السن ونضجت افكارهم ، ولكن اونيسكو واحد من الذين يفقدون تأثيرهم يوماً بعد يوم في أوروبا ، لقد كانت الفترة الزدهرة في حياته الفنية هي فترة الخمسينات ، وبعدها اخذ نفوذه الادبي يتضاءل حتى أصبح الآن من اقل الفنانين والمفكرين تأثيراً في الحياة الادبية والفنية من ناحية وفي الحياة السياسية من ناحية اخرى . فما هي الجدوى إذن من اجراء حوار مع كاتب ينتهي ويفقد نفوذه الفكري والفني ؟ ما هي الجدوى من مناقشة كاتب لم يعد في قلب الحياة الفكرية والادبية وانما أصبح على الهامش رغم ما يناله من تكريم رسمي بين الحين والحين تقديراً لماضيه .. ومن الوان هذا التكريم الرسمي انضمامه اخيراً الى الاكاديمية الفرنسية التي يطلق عليها مجازاً اسم اكاديمية الغالديين ...

الم يكن من الافضل ان نبحث عن ادباء ومفكرين شبان ، او

ادباء ومفكرين ما زالوا محتفظين بتأثيرهم على الرأي العام العالمي حتى ولو كانوا قد تجاوزوا مرحلة الشباب وتقدم بهم العمر ؟ ما هي الجدوى من اقناع فنان مثل اونيسكو لن يفيدها اقناعه في شيء ، لان صوته لم يعد مسموعاً كما كان ، ولان دوره قد تضاءل الى ابعد الحدود .. ربما دون ان ندري نحن ، حيث اننا قد تعودنا منذ فترة طويلة ان نعرف حقيقة الاوضاع الفكرية والادبية والفنية في العالم متأخرين دائماً سنوات وسنوات عن الزمن الحقيقي لظهور هذه الاوضاع . وما نحن ننشيت بفنان أصبح اقرب الى « الجثة الادبية » بينما العالم كله ينظر اليه كما ينظر الى اثر من آثار القدماء .

ولقد قال اونيسكو عندما سأله بعض العرب عن سر موقفه من اسرائيل : « انه لا يعرف شيئاً عن العرب ولا عن قضيتهم ، ولكنه يعرف مشاكل اسرائيل وحقيقة وضعها ولذلك فهو يدافع عنها وبؤيدها . وانا انقل هنا معنى كلام اونيسكو ولا انقل نص كلامه ، ذلك لاني سمعت هذه الاجابة على لسان بعض الاخوة العرب الذين اتصلوا باونيسكو لاقناعه بقبول الدعوة لزيارة البلاد العربية . واود ان اسأل امام اجابة اونيسكو : هل من السليم ان يقف مفكر كبير الى جانب قضية لم يدرس منها غير وجه واحد دون ان يلتفت الى وجهها الاخر ؟ وهل من السليم ان يتخذ الفكر موقفاً واضحاً مثل موقف اونيسكو بحجة ان احد الاطراف في قضية الصراع العربي الاسرائيلي لم يشرح وجهة نظره بوضوح امام اونيسكو نفسه ؟ .. الم تكن الامانة تقتضي ان يدرس اونيسكو حقيقة هذا الصراع دراسة كاملة قبل ان يتخذ موقفه العلني الواضح في تأييد اسرائيل والدعوة الى قضيتها دعوة صريحة امام الرأي العام العالمي كله ؟ ..

ان كثرا من المفكرين الغربيين قد ايدوا قضية فيتنام ووقفوا الى جانب هذه القضية دون ان يتصل بهم احد من الفيتناميين ، ذلك لان هذه القضايا الكبرى مثل قضية فيتنام وقضية فلسطين وقضية انجولا وغيرها من القضايا العالمية هي كلها قضايا تعلن عن نفسها دون خفاء . انها ليست قضايا سرية ، فكل احداها تقع يوماً بعد يوم تحت سمع الناس وابصارهم ، فخيام اللاجئين الفلسطينيين حقيقة علنية واضحة لا خفاء فيها ولا سر ، والطائرات التي تهدم القرى والمدن وتقتل البشر في فيتنام حقيقة هي الاخرى لا خفاء فيها ولا سر ، والمفكرون الكبار في هذا العالم هم من ينفي عنهم ، ان يدركوا هذه الحقائق ، وان يقفوا الى جانب الحق والعدل فيها دون ان يدعواهم احد الى ذلك . اما الذين ينتظرون ان نذهب اليهم - كعرب - ليسمعوا منا قبل ان يحكموا لنا او علينا فهم في حقيقتهم أعداء مصممون على عدائهم لنا مهما تظاهروا بعكس ذلك ، ومثل هؤلاء لا أمل في تغيير موقفهم او اتجاههم على الاطلاق ، فهم لا يبحثون عن الحق والعدل ، والا كانوا منذ البداية قد بذلوا بعض الجهد في معرفة الحق والعدل . ولكنهم يريدون ان يجلسوا

ولكن مصر عربية أيضا . . .

اصدرت مجلة « الجديد » القاهرة منذ أسابيع عددا خاصا عن الشخصية المصرية ، وكان العدد يضم مقالات متعددة ومتنوعة ويحتوي على ابحاث تتناول الشخصية المصرية في مخلف جوانبها ومراحل تاريخها المتنوعة . ولكن قراءة هذا العدد قراءة مثالية تلفت النظر الى قضية هامة ارجو أن يعالجها الاساذ الدكتور رشاد رشدي وغيره من المسؤولين عن هذه المجلة .

هذه القضية التي أعنيها هي قضية « عربية مصر » ، فالعدد الخاص انذري صدرته « الجديد » عن الشخصية المصرية ليس فيه اي إشارة الى أن « مصر عربية أيضا » الى جانب ما مر بها من مراحل تاريخية وما احتفظت به في تكوينها من عناصر حضارية متنوعة ، بل أن عروبة مصر هي الإطار الرئيسي الذي تتحرك فيه الشخصية المصرية في المرحلة الراهنة من مراحل التاريخ ، وأود هنا أن أسجل بعض الملاحظات التي قد تبدو من البديهيات الفكرية ، ولكن تكرارها هو امر ضروري حتى يكون من الممكن في نهاية الامر أن ننظر الى مصر نظرة فكرية سليمة ، خاصة في هذه الظروف الصعبة التي تمر بها مصر والامة العربية كلها .

الملاحظة الاولى هي أن عروبة مصر لا تعني أبدا رفض تاريخها الحضاري القديم السابق على الفتح العربي واندماج مصر في الامة العربية ، فالحضارة الفرعونية على سبيل المثال هي ولا شك جزء عزيز من تراث مصر الحضاري ، وعروبة مصر لا تعني أبدا انكار هذا التراث ولا تجاهله ولا اهماله ورفضه . ولكن الرفوض حقا هو الدعوة التي تبناها البعض سرا أو جهرا والتي تنادي باحياء التراث الفرعوني كله ورفضه على المرحلة الحضارية الراهنة . وهذه الدعوة تصل في بعض الاحيان الى نوع من الايمان ببعض الافكار الخيالية التي تقول باحياء الهيروغليفية أحيانا ، فان لم يكن ذلك ممكنا ، وهو غير ممكن بالتأكيد ، فلتكن لغتنا هي إحدى اللغات الاوروبية ، فان لم يكن ذلك جائزا أو ممكنا فلتكتب لغتنا العربية بالحروف اللاتينية ، لعلنا بذلك أن ننتمي الى أوروبا بدلا من انتمائنا للعرب في آسيا وافريقيا . ان الحضارة الفرعونية شيء وأمثلة هذه الدعوات المتطرفة الخيالية شيء آخر ، فالحضارة الفرعونية كنز من كنوز مصر ، سواء فيما بقي منها من آثار أو فيما بقي منها من قيم أخلاقية أو حضارية عامة يشرحها لنا بصفته الوضوح والعمق والدقة العالم الاثري الكبير بريستد في كتابه « فجر الضمير الانساني » .

الملاحظة الثانية : هي ان مصر لها رسالة حضارية واضحة ، فهي أكثر البلدان العربية كثافة سكانية وهي أقدم هذه البلدان ارتباطا بالحضارة المصرية وأسبقها جميعا الى الدخول فيما يمكن أن نسميه باسم « عصر التنوير » في التعليم والثقافة والعلوم والفنون وال عمران . ومجال التأثير امام الكاتب والفنان والمهندس والطبيب وغيرهم في مصر لا يقتصر أبدا على مصر وحدها وانما يتسع ويمتد الى الوطن العربي ، ولا شك أن رسالة مصر سوف تكون قاصرة وناقصة ومحدودة اذا ضربت على نفسها أو ضرب عليها الآخرون حصارا حضاريا منها من الاتصال بالوطن العربي أو التأثير فيه . . . ان مصر في هذه الحالة سوف تكون أصغر من حجمها الحضاري الحقيقي بكثير ، وسوف تفقد حيويتها وفرصتها للتقدم . . . ولا زلت أذكر تلك العبارة العميقة الصادقة التي سمعتها من استاذ عربي كبير منذ سنوات حيث يقول هذا الاستاذ الكبير « ان تعريب مصر يعني في نفس الوقت تعصير العرب » ، فلقد تعودت مصر أن تهضم التطورات الحضارية المختلفة وتستخلص منها جوهرها وتصبغه بصبغة خاصة وتفرض من خلال هذه الصبغة تأثيرها ودورها ورسالتها ، وأكبر مثل على ذلك هو « الاسلام » . . . فلم تكن مصر هي اول مجتمع دخل في الاسلام ، ومع ذلك فقد سارت التطورات الحضارية المختلفة في اتجاه جعل من « الفكر الاسلامي » في مصر صورة سليمة لجوهر الاسلام بعيدا عن كل التقديرات المذهبية والطائفية

في مقاصد القضاة المعادين للمعادين وهم في حقيقة الامر ليسواقضاة ولا محايدين وانما اعداء قد حددوا موقفهم منذ البداية لاسباب خاصة بهم ويتكبرونهم الفكري ، وليس ما يردده امثال أونيسكو ممن انهم لا يعرفون شيئا عن العرب الا حجة واهية يريدون بها ان يستروا موقفهم العدائي الصريح ويكسبه شكلا من اشكال العدالة والنزاهة في نظر المتعرضين والمستنكرين .

ان المؤرخ الانجليزي الكبير ارنولد توينبي قد وقف الى جانب العرب دون ان يدعو احد الى اتخاذ هذا الموقف ، وذلك لمجرد انه قرأ التاريخ بامانة ، وتابع الواقع الانساني المعاصر بضمير مخلص نزيه ، ورأى في النهاية مدى ما في موقف اسرائيل من خطأ وعدوان على حقوق الشعوب العربية ومدى ما في قضية العرب من عدالة جنى عليها تآمر واسع ، حيث كانت اسرائيل اداة رئيسية من ادوات هذا التآمر التاريخي الكبير .

وهناك اديباء ومفكرون عالميون آخرون اتخذوا موقفا سليما من العرب وقضيتهم العادلة اذكر منهم الكاتب والفيلسوف اليهودي الاميركي اريك فروم . ولقد كان اريك فروم بالذات اجدر باهتمامنا من أونيسكو ، لان اريك فروم يهودي ، ولانه كاتب ذو تأثير ضخم على الرأي العام المثقف في اميركا بعد ان استطاع هذا الكاتب الكبير ان يحتل مكانا مرموقا في مجال الدراسات النفسية والاجتماعية ، حيث اصبح الان واحدا من كبار المفكرين التقدميين في العالم كله .

ويجب ان نذكر اخيرا حقيقتين كبيرتين ، الاولى هي ان مدرسة « اللامعقول » التي يعتبر أونيسكو احد اعلامها في المسرح المعاصر . . . هذه المدرسة قد اخذت قيمتها تتضاءل وتخبو ، واصبحت الان بعيدة تماما عن المكانة الاولى التي احتلتها في اوائل الستينات ، وبرزت مدارس مسرحية اخرى اصبحت اكثر اهمية وتأثيرا من مدرسة اللامعقول ، مثل « المسرح التسجيلي » و « المسرح السياسي » . اما بالنسبة للمسرح العربي فقد انتهت موجة اللامعقول بعد مد صغير محدود ، ذلك لان هذه المدرسة بعيدة كل البعد عن القدرة على التعبير عن مشاكلنا العربية الحقيقية ، في وقت يعيش فيه العرب قضايا هامة وحاسمة ، تحتاج كلها الى الوان من التعبير الفني مختلفة كل الاختلاف عن مدرسة اللامعقول .

وهكذا تبدو مدرسة « اللامعقول » متهتة ، او على ابواب الانتهاء في العالم وفي الوطن العربي على السواء .

ومن ناحية اخرى نجد ان أونيسكو قد كشف عن بعض آرائه الفكرية في السنوات الاخيرة ، من بينها رأيه الشهير في الكاتب المسرحي « برتولت بريخت » . . . لقد تعرض بريخت لهجوم عنيف من جانب أونيسكو . واهمية هذا الهجوم انه يمتد من بريخت الى الادب الواقعي والثوري بصورة عامة . ولست ادري : هل نحن بحاجة الان الى من يقتنع بان الادب الواقعي والثوري لا قيمة له ولا دور ولا أهمية ؟ ان الواقع الادبي العربي يتجه بصورة قوية واضحة - في نماذجه الرفيعة - الى المساهمة في تغيير المجتمع وتشكيل المصير العربي الجديد . ولا يوجد اديب عربي له قيمته ووزنه يرضى لنفسه ان يعتزل بفكره وقلمه عن مشاكل الارض العربية . . . هذه المشاكل الحادة المتفجرة والتي يتوقف على مواجهتها ومعالجتها مصير الامة العربية لمئات السنين القادمة فلماذا نختار أونيسكو من بين الجميع لندعوه الى زيارة الوطن والدخول معنا في مناقشة حول آرائه المؤيدة لاسرائيل والمعادية للعرب . . هل لانه كاتب فقد الكثير من قيمته ومكانته ؟ هل لانه ينتمي الى مدرسة فنية وفكرية لم يعد لها تأثير كبير ؟ هل لانه يهاجم الادب الثوري الواقعي ؟ . . . لست ادري بالتحديد ، ولكن الذي ادعو اليه هو ان ننتبه ونكون على وعي اكثر في اتصالنا بالادباء والمفكرين العالميين حتى نتصل بمن لهم قيمة ومكانة وحتى نتبادل الرأي والحوار مع من يجدي معهم مثل هذا الجهد . . اما أونيسكو فيكفي ان نقول انه أيد قضية اسرائيل ورصد دخل مسرحياته ليكون في خدمة هذه القضية وقال يوما انه لن يسمح بتمثيل اي مسرحية من مسرحياته في أي بلد عربي . . .

المختلفة « فالصريون شيعيون في عواطفهم سنيون في سلوكهم الديني » ... وهكذا فمصر تهضم وتوحد وتلعب دور المزج بين العناصر المتعددة للخروج في النهاية بتركيبة واحدة أساسية . فرسالة مصر الذمرتبطة اشد الارتباط بدورها العربي ، ومرتبطة اشد الارتباط بتأثيرها بالوطن العربي وتأثيرها فيه .

الملاحظة الثالثة : هي أن الذين يتصورون أحيانا أن نخلص مصر من ارتباطها العربي سوف يربحها من عبء النضال على الجبهة الاسرائيلية ... هؤلاء الذين يتصورون ذلك مخطئون ولا شك ، فالحقيقة التي يمكن كشفها بسهولة ويسر هي أن اسرائيل سوف تصطدم حتما بمصر « حتى لو كانت مصر تتكلم العربية وترفع يديها امام اسرائيل » ، ذلك لان التقدم الاسرائيلي الاقتصادي هو تقدم ذو طبيعة استعمارية عدوانية ، فاسرائيل لا تستطيع أن تعيش الا اذا كانت اقوى دولة في المنطقة من الناحية الاقتصادية والحضارية عموما ، ولن تسمح اسرائيل بأن تكون هناك قوة اخرى مشابهة لها او متفوقة عليها حتى لو تدرعت هذه القوة بكل الشعارات السياسية التي ترضي اسرائيل وانصار اسرائيل ، ومصر هي القوة المرشحة بالدرجة الاولى لمقاومة النفوذ الاقتصادي والثقافي والحضاري لاسرائيل ، ولذلك فان اسرائيل سوف تصطدم حتما بمصر ... سواء كانت مصر مرتبطة بالاتجاه العربي او غير مرتبطة به ... ولكن مصر العربية سوف تكون دائما اقوى واكثر تأثيرا من مصر المصرية المتخلفة عن رسالتها العربية .

هذه بعض الملاحظات التي ينبغي أن نتذكرها دائما ونحن نتحدث عن شخصية مصر ، وعن صلة مصر بالعروبة .. فمصر جزء حقيقي من الامة العربية ، ورسالتها هي رسالة عربية بالدرجة الاولى ، ومصريها مرتبط تمام الارتباط بالمستقبل العربي كله ... وهذا ما يجب أن نتذكره دائما والا كنا غارقين في الاوهام والافكار البعيدة عن حقيقة رسالة مصر الحضارية من ناحية المبدأ والمصلحة على السواء .

المرضى دائما على خطأ !

يتعرض بعض ادبائنا في الظروف الراهنة التي تمر بها الامة العربية لاضطرابات نفسية تؤثر احيانا على تكوينهم العضوي وتنتهي بهم الى امراض تهدد حياتهم تهديدا كبيرا . ولا شك أن هناك بعض الامراض التي تعرض لها الادباء هي جزء من نصيبهم الانساني العادي في هذا الوجود ، ولكن الظروف النفسية والعصبية والفكرية التي يمر بها الادباء تساعد من ناحية اخرى على مضاعفة الاخطار التي يتعرض لها هؤلاء الادباء ... فالجسم الذي يتعرض للمرض يصبح أكثر عرضة للخطورة اذا كان جسم فنان او مفكر حساس قلق . ولا زلت أذكر الالام النفسية التي عاناها الناقد المصري المرحوم أنور المعداوي الذي توفي سنة ١٩٦٥ وهو في الخامسة والاربعين من عمره . فقد مات هذا الناقد الفنان بعد سنوات من المرض العضوي ، ولكنني لا أشك - وقد كنت قريبا منه تلميذا وصديقا له - أن الالام النفسية التي تعرض لها هذا الناقد الفنان كانت هي الأساس الذي قضى عليه . لقد كان يستنكر بعض الظواهر الفكرية الأساسية في الحياة الادبية ، وتحول هذا الاستنكار الى نوع من التمزق النفسي والرفض العنيف للحياة ، بل والرفض العنيف للانتاج الادبي نفسه ، مما أدى بهذا الناقد في نهاية الامر الى أن يفقد حياته في سن مبكرة وهو الذي كان يتمتع بجسد قوي متماسك . ونحن نذكر كذلك الالام بدر شاكر السياب ، التي كانت كما قال هو نفسه اشبه بالآلام أيوب ولكن في صورة عصية جديدة ... لقد كانت آلام السياب عضوية ولا شك ، ولكن الذين عرفوا السياب في سنواته الاخيرة يقررون أن آلامه النفسية كانت سببا من اسباب القضاء عليه . ولو بحثنا في آلام كل الادباء والمفكرين الذين تعرضوا لمحنة من هذا النوع لوجدناهم جميعا ضحايا آلام عضوية ونفسية في وقت واحد .

وانا اكتب هذه السطور لكي ألفت نظر الادباء والمنظمات الادبية

المختلفة الى هذه القضية ، فلا بد أن يكون هناك من الاهتمام - في صورة او اخرى - بالآلام هؤلاء الذين يحملون القلم مهما كانت اتجاهاتهم مختلفة متباينة ، ما داموا في النهاية يتحركون في اطار الثقافة الوطنية العربية . فالذي يحدث الآن هو نوع من الاهمال الكامل لهؤلاء الذين يسقطون من الالام او الاضطراب النفسي في الحياة الادبية العربية ... اننا نهملهم جميعا ولا ننتبه اليهم ، حتى اذا جانا خبر عن رحيلهم او سقوطهم النهائي ذرفنا بعض الدموع ثم نسينا كل شيء ، وسكتنا على الذكرى دون حزن حقيقي او ألم صادق . وانا لا ادعو الى نوع من الجهود الفردية في هذا الميدان ، فالجهود الفردية مطلوبة حقا ، وقد تخفف هذه الجهود دمة او تعالج جرحا ... ولكن المسألة ينبغي أن تتعدى هذا الامر الى جهد منظم دقيق للمؤسسات الادبية والثقافية ، رسمية كانت او غير رسمية ... ينبغي أن يكون هناك ضمير ادبي يقظ ، يدفع الادباء الى أن يمدوا ايديهم بقدر ما يستطيعون لحماية كل من يسقطون في الالام والاضطراب النفسي ويفقدون سلاحهم الرئيسي وهو القلم .

اكتب هذه السطور السريعة وفي ذهني نموذج من شباب الكتاب في مصر هو : اسماعيل المهدي . والمهدي كاتب شاب كان له دوره في الخمسينات واول الستينات ، وبالنسبة لي شخصا فائني كنت اختلف معه اشد الاختلاف في كثير من آرائه ومواقفه ، ولكن المسألة الآن ليست مسألة آراء ومواقف ... بل هي مسألة « صاحب قلم » سقطت تحت ظروف عصبية ونفسية حادة ، فانهى به الامر الى مستشفى الامراض العصبية ... وبمراحة أكثر انتهى به الامر الى مستشفى المجانين . ومع ذلك لم تحرك هيئة ادبية او ثقافية واحدة لمعرفة أوضاعه الحقيقية ، ومساعدته في محنته ... لم يسأل أحد عن أسرته واولاده ... لم يسأل أحد عن مستوى علاجه هل هو المستوى المناسب أم انه مستوى غير قادر على أن يصل بهذا الكتاب الى اي درجة من درجات الشفاء . ولم يسأل أحد هل هناك رعاية كافية لكرامة هذا المريض المثقف أم أن المسألة هي انه قد تحول الى مجرد مريض عادي لا أهمية له ولا قيمة ... ان هناك شيئا حقيقيا اسمه كرامة المريض ، ومريض من هذا النوع الذي يعاني من اضطراب عصبي ونفسي يمكن أن يتعرض لازمة أكثر عنفا وحدة اذا كانت ظروفه العلاجية سيئة وردية . ولن أطيل في الحديث عن هذه القضية القاسية العنيفة ، ولكن يكفي أن أقول أن كل اديب وفنان معرض لهذا النوع من الاضطرابات العصبية والنفسية ... وعلى كل صاحب قلم أن يساهم بشكل أو بآخر في حماية رفائق القلم من المحن والالام المرتبطة بهذه المهنة بالذات ، وفي الظروف العربية الراهنة على وجه الخصوص ... ان اسماعيل المهدي ليس هو النموذج الوحيد في هذا المجال فهناك نماذج اخرى متعددة ... ولكنه اقدم اسماعيل المهدي كمثال ... لعله يوقظ ضمير المنظمات الثقافية والادبية في الوطن العربي فيمد يدها اليه والى كل من يتعرض لمحنة انسانية ونفسية وعصبية من اصحاب الاقلام .

وكل صاحب قلم هو في النهاية وفي مجتمع متالم ومجروح مثل مجتمعنا معرض لثل هذه المحنة ... وان لم ينتبه اصحاب الاقلام الى ذلك فانهم ولا شك سوف يتحملون امام التاريخ مسئولية سقوط أكثر من كاتب وأكثر من جندي وأكثر من فنان ... وسوف يكون الحساب في يوم من الايام مؤلما وعسيرا الى أبعد الحدود .

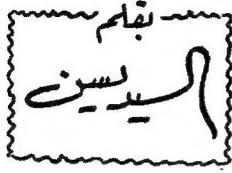
لا يجوز أبدا أن نقول بيننا وبين أنفسنا : ان المريض دائما على خطأ ... فنفساه ونهمله ونعتبره مسئولا عن نفسه وعن مصيره ومحنته ! هذا موقف لا يليق باصحاب الاقلام ولا يليق باصحاب القلوب والعقول والضمائر .

انه موقف غير انساني وغير كريم .

رجاء النقاش

القاهرة

أيدولوجية التوازن الاجتماعي وحقيقة الصراع الطبقي في البلاد النامية



١٩٦٩ .

ويؤكد ريشتا أنه إذا كان صحيحا أن الثورة العلمية والتكنولوجية لن تؤثر مباشرة - في بداياتها - سوى على البلاد الصناعية البالغة التقدم ، إلا أنها ستصبح - بغير أدنى شك - ومنذ مراحلها الأولى عملية عالية ، لا بد لها أن بصماتها على العالم كله ، وذلك بحكم الطابع العالمي للعلم ، الذي هو عماد هذه الثورة ومحورها الأساسي . وهكذا يمكن القول أن هذه الثورة ستؤثر تأثيرا حاسما على التنمية في العالم الثالث .

ومن ناحية أخرى ، فمشكلات العالم الثالث الجسيمة يمكن أن توجه ضربة قاضية لمسار الثورة العلمية والتكنولوجية . فقد انتهى الزمن الذي كان يمكن فيه قسمة العالم إلى نصفين غير متساويين: أحدهما غني بل ومترف في ثرائه ، والثاني فقير بل ومسرف في بؤسه وشقائه . أن التفاوت الضخم بين الدول الغنية والدول الفقيرة يعد نتيجة مباشرة للحضارة الصناعية المعاصرة التي افرزتها الرأسمالية وكان من نتيجتها - إذا اعتمدنا على المؤشرات الاقتصادية - أن أصبحت الفروق بين بعض البلاد المتقدمة (مثل الولايات المتحدة الأمريكية) وبعض البلاد المتخلفة (مثل أندونيسيا) بنسبة ١٠ : ١ ، بل أن هذه النسبة تصل في بعض الحالات إلى ٥٠ : ١ . وأخطر ما في الأمر، أن هذه الفروق الجسيمة ستزداد حدة في ظل الثورة العلمية والتكنولوجية .

ولعل من التناقضات الرهيبة الموجودة بين الدول المتقدمة والدول المتخلفة ، أن مجموعة الدول الأولى ودعت أو هي في سبيلها لوداع عهد الثورة الصناعية الذي امتد قرونا ، في حين أن مجموعة الدول الثانية - في غالبيتها العظمى - ما زالت تخطو أولى خطواتها في طريق التصنيع ، محاولة ما وسعها الجهد أن تغطي القرون التي اجتازتها قبلها الدول المتقدمة ، وهي في هذه المحاولة تحاول أن تلحق بالركب المتقدم عن طريق اختزال حقب كاملة من الزمن . ولكن كيف السبيل إلى ذلك ؟ وما هي الوسائل التي تمكنها من القضاء على كل قيود التخلف التي تعوق مسيرتها ، لتنتقل إلى آفاق التقدم الرحيبة ؟ وهل تكفي الدعوة إلى استيراد التكنولوجيا من الدول المتقدمة لحل كل المشكلات العويصة التي تجابهها دول العالم الثالث ؟ وهل يمكن استخدام التكنولوجيا أو تعميمها بغير الاستناد إلى أيديولوجية واضحة محددة المعالم ؟ وإذا كان لا بد من أيديولوجية ترتكز عليها التكنولوجيا فما هي نوعية هذه الأيديولوجية ؟

هذه الأسئلة وكثير غيرها ترد على الذهن على الفور ، حين تثار

لا يدرك كثير من الناس في بلاد العالم المختلفة أن التاريخ الإنساني يدخل في الوقت الراهن من ابواب الثورة العلمية والتكنولوجية ، مما ستتربط عليه آثار بعيدة المدى في تكوين المجتمعات الإنسانية ، وفي طبيعة الإنسان ذاته .

وهذه الثورة العلمية والتكنولوجية تقوم أساسا على العلم من ناحية ، باعتباره قوة انتاجية مباشرة في الإنتاج ، تضاف إلى قوى الإنتاج التقليدية من رأسمال وموارد وطاقات بشرية ، وعلى التكنولوجيا، التي هي في أبسط تعريفاتها « التطبيقات العملية للعلم » . غير أن أهم ما ينبغي التركيز عليه ، أن هذه الثورة العلمية والتكنولوجية ليست - كما يذهب إلى ذلك بعض الفلاسفة وعلماء الاجتماع الغربيين - ثورة صناعية أخرى ، وبعبارة أخرى ليست هذه الثورة مجرد « طبعة ثانية » من الثورة الصناعية الأولى التي هزت العالم وغيّرت موازينه . وليس هذا مجرد حكم تأملي ، بل هو نتيجة لدراسة السمات الرئيسية لهذه الثورة ، وأهمها الاعتماد على العلم كقوة انتاجية ، وتغير نمط التنمية الاقتصادية ، وتغير دور الإنسان في عملية الإنتاج ، وتغير تكوين الطبقات الاجتماعية بظهور طبقات جديدة واختفاء طبقات قديمة إلى غير ذلك من سمات لا يتسع المقام للإفاضة فيها .

وقد جعلت الثورة في وسائل الاتصال مراقبة التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي تحدث في العالم مسألة هينة ميسورة ، بحيث تقع على عاتق الباحثين والمثقفين في البلاد المختلفة مهمة التعريف بها وتحليلها وإرجاعها إلى أصولها . وتبدو أهمية هذه المهمة فيما يتعلق بالثورة العلمية والتكنولوجية ، التي ينبغي إثارة الوعي بأبعادها المتعددة وآثارها الكبرى بين جماهير الشعوب في العالم الثالث.

وقد يذهب بعض الكتاب إلى أن هذه الثورة لا تعني مباشرة دول العالم الثالث بقدر ما تعني المجتمعات المتقدمة التي أتيج لها أن تشهد الفصول الأولى لهذه الثورة . إلا أن هذا الرأي مردود عليه ، بأن هذه الثورة العظمى التي تشق مجراها في الدول الصناعية المتقدمة ستؤثر تأثيرا بالغا في تشكيل مصير دول العالم الثالث من خلال قنوات متعددة .

وهذا ما يؤكد الفيلسوف الاشتراكي التشيكوسلوفاكي رادوفان ريشتا الذي أشرف على إجراء بحث تكاملي ضخم عن الآثار الاجتماعية للثورة العلمية والتكنولوجية ، نشرت في باريس ترجمته الفرنسية بعنوان : « الحضارة في مفترق الطرق » وذلك في عام

مشكلات التخلف والتنمية في دول العالم الثالث . ويخطئ من يظن ان هناك اجابات جاهزة على هذه الاسئلة . فالمشكلات المطروحة اعقد من ان تفك طلاسمها صيغ جامدة او شعارات جوفاء . ولا بد لنا اذا ما اردنا ان نناقش قضية التخلف والتنمية في العالم الثالث ان نتفق على اطار نظري يسمح لنا بان نجعل مناقشاتنا تسير بطريقة منهجية واضحة .

(١) »

« اطار نظري لدراسة مشكلات العالم الثالث »

اول ما ينبغي الاشارة اليه انه يجب ان نعذر من التعميم على المجتمعات التي تندرج تحت ما يسمى بالعالم الثالث . ذلك انه تحت هذا المصطلح تندرج بلاد مختلفة تمام الاختلاف من حيث تاريخها الحضاري ، ودرجة تقدمها الاجتماعي ، ومن حيث طبيعة البناء الاجتماعي لكل منها ونوعية القوى السياسية التي تحكمها .

ويبدو ذلك واضحا تمام الوضوح اذا ما لاحظنا انه يندرج تحت العالم الثالث بلاد امريكا اللاتينية ، وبلاد تقع في افريقيا ، واخرى تقع في اسيا . وبالرغم مما قد يوجد بين كل هذه البلاد من سمات مشتركة ترتبط بالتخلف - ايا كان المعنى الذي سنعطيه له - الا ان هناك اختلافات جسيمة بينها . فالبلاد الافريقية مثلا يسودها النظام القبلي الذي يعوق حركة الوحدة الوطنية والقومية في كثير منها ، وهذا الوضع يخلق مصاعب من نوع خاص امام التنمية الاجتماعية والاقتصادية . غير ان هذه الظاهرة غير موجودة بالنسبة لبلاد امريكا اللاتينية ، وان كانت هذه البلاد تعاني من ظاهرة اخرى هي الصراع بين الجماعات السليالية المختلفة ، ونجد بالنسبة لعدد كبير من البلاد الاسيوية سيادة بعض القيم الاجتماعية المتخلفة المرتبطة بالمتقدرات الخرافية ، والتي تدور في فلك الاديان السائدة في هذه البلاد ويناقش عديد من الفلاسفة وعلماء الاقتصاد والاجتماع ، التأثيرات الموق بل والمدمر في بعض الاحيان لهذه القيم والمعتقدات بالنسبة لجزء التنمية في هذه البلاد . هذه القيم قد لا نجدها في بلاد امريكا اللاتينية التي تسود فيها ظواهر من نوع آخر .

خلاصة القول ، انه يحسن - تقديرا للتنوع والتفاوت بين دول العالم الثالث - تقسيمها الى فئات ثلاث :

- دول امريكا اللاتينية .
- الدول الاسيوية .
- الدول الافريقية .

على هذا الاساس يمكن ان تحدد المشكلات ، وتبلور الحلول بصورة اقرب ما تكون الى الواقع الاجتماعي في هذه البلاد .

غير ان هذا لا يمنع - في مرحلة اولي من الدراسة ، ان نحاول وضع ايدنا على المشكلات المشتركة بين هذه البلاد ، وان كان التجريد هنا لا يفني اطلاعا عن الدراسة التفصيلية لكل فئة من فئات هذه المجتمعات التي اشرنا اليها . ومعنى ذلك ان دراستنا هذه اشبه ما تكون بالسج الذي يسبق التعمق في فئة محددة من مجتمعات العالم الثالث .

واذا تركنا جانبا قضية التعميم والتخصيص في الحديث عن مجتمعات العالم الثالث ، فانه تبقى امامنا قضية الابعاد الاساسية التي نستطيع على ضوءها بحث ودراسة مشكلات التخلف والتقدم في هذه البلاد . ناقش هذه المشكلة مناقشة عميقة عالم الاقتصاد والاجتماع السويدي المعروف جونار ميردال في كتابه العظيم «الدراما الاسيوية . بحث في فقر الامم » ، والذي يعد موسوعة كبرى عن مشكلات العالم الثالث . وقد خصص ميردال صفحات متعددة في بداية الجزء الاول من كتابه الذي يقيم في حوالي ثلاثة آلاف صفحة ، لمناقشة قضية المنهج في بحث مشكلات العالم الثالث .

واول ما يشره ميردال ، انه لا بد من الاعتماد على منهج علمي

اجتماع المعرفة (سوسيولوجيا المعرفة) وذلك اذا ما اردنا ان تكشف عن تحيز النظريات الاجتماعية والاقتصادية الغربية التي تعرضت لمختلف مشكلات العالم الثالث الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، والتي صدرت الى العالم كله ، لكي يستخدمها ويطبقها - بغير وعي فسي اغلب الحالات - الباحثون والعلماء ، حتى الذين ينتمون منهم الى بلاد العالم الثالث ذاتها !

غير ان ميردال يقرر بوضوح انه لا يكفي اثبات تحيز هذه النظريات التي يطلق عليها نظريات « علمية » بل لا بد من الكشف عن اسباب هذا التحيز . وهذا البحث لا بد ان يؤدي بنا الى كشف القناع عن المصالح الاستعمارية التي توظف العلم الاقتصادي والاجتماعي في خدمتها ، تحت ستار موضوعية العلم وحياده !

وينقل ميردال بعد ذلك للحديث عن المنهج الواجب اتباعه في دراسة العالم الثالث ، ويقرر منذ البداية ، ان المناهج الغربية لا تصلح بصورتها التقليدية لبحث مشكلات العالم الثالث . ذلك انه اذا كان يمكن تجريد مجتمع غربي ودراسته من وجهة النظر الاقتصادية ، فذلك مطلب يبدو مستحيلا بالنسبة لدول العالم الثالث . ففي هذه المجتمعات تختلط العوامل الاقتصادية بالدوافع الاجتماعية والثقافية والعوامل السياسية في شبكة معقدة ليس من السهل فصل عراها ، وتفتيتها الى جوانب مستقلة واخضاع كل منها الى دراسة خاصة . ولذلك يدعو ميردال الى تطبيق ما يطلق عليه « النهج المؤسسي » The institutional approach ويعني به ضرورة دراسة كافة المؤسسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والقيم الثقافية في المجتمع بطريقة تكاملية ، اذا ما اردنا ان نفهم بطريقة حية خلاقة مشكلات مجتمعات العالم الثالث . فالتنمية الاقتصادية في هذه البلاد : نجاحها او فشلها لا يمكن فصله عن نوعية الطبقات الاجتماعية المسيطرة ، ولا عن القيم الحضارية السائدة ، ولا عن ضروب الانحراف الاجتماعي المتعددة التي قد تعوق التنمية فعلا ، نتيجة لسلوك بعض الفئات الاجتماعية المنحرفة التي تقهر وتسيطر في بعض البلاد النامية نتيجة لتطورات سياسية معينة .

وقد نجح ميردال في تطبيق المنهج الذي يقترحه بطريقة خلاقة فعلا ويظهر ذلك في نفاذه الى صميم المشكلات التي تعاني منها الدول الاسيوية - وهي التي خصها بالدراسة - وفي تشخيصه لاسباب تخلفها وبغير ان نلتزم بحرفية المنهج الذي يقترحه ميردال ، يمكن ان ندرس مشكلات العالم الثالث على ضوء ثلاثة ابعاد اساسية :

البعد الايديولوجي ، والبعد السياسي ، والبعد الاقتصادي - الاجتماعي .

ونقصد بالبعد الايديولوجي تحديد الاختيار الايديولوجي الغالب لمجتمعات العالم الثالث والبحث وراء هذا الاختيار وتقدير النتائج الفعلية التي ترتبت عليه .

اما البعد السياسي ، فنقصد به الممارسة السياسية الفعلية التي تأخذ مجراها فعلا في هذه البلاد تطبيقا للمسلمات السياسية السائدة فيها ، التي تعد في واقع الامر ترجمة فعلية لبعد اساسي من ابعاد الايديولوجية المختارة ، مع التركيز على دراسة التنظيمات السياسية ، وتكوين واصول النخبة السياسية ، والاتجاهات السياسية السائدة . ونصل بعد ذلك الى البعد الاقتصادي - الاجتماعي وهو يكاد ان يكون اهم هذه الابعاد جميعا ، ذلك لانه يتعلق بالهيكل الاقتصادي وبالبناى الاجتماعي لهذه المجتمعات ، بما تتضمنه ذلك من تقدير للموارد الاقتصادية الموجودة ، وتحديد لنوعية الطبقات الاجتماعية السائدة ، وتحليل لانساق القيم الموجودة ، والصراع بينها ، والقوى السياسية والاجتماعية الداخلة في هذا الصراع واثر ذلك كله على مشكلات التخلف والتقدم .

ان هذه الابعاد الثلاثة تقتضي اجراء سلسلة من الدراسات المتعمقة

- التمتة على الصفحة ٧٧ -



نظرة في فكر المثقفين العرب حول ٥ حزيران

الماليك والعثمانيين ، وازمة المواجهة مع الاستعمار الاوروبي في القرن الماضي والتي ما زالت ممتدة الى الان ، وازمة المواجهة العربية الفرنسية في الجزائر ، او المواجهة العربية الفارسية في منطقة الخليج .

● الفكر الاجتماعي - التاريخي .

منذ عامين صدرت الترجمة العربية لكتاب كتبه بالفرنسية المفكر المغربي عبدالله العروي تحت عنوان : « الايديولوجية العربية المعاصرة » .. وقد اتخذ المؤلف المغربي من الاتجاهات الفكرية في مصر في الربع الاول من القرن العشرين نموذجا لدراسة تلك الايديولوجية . فمصر - كما يقول - كانت اسبق الاقطار العربية تطوراً من النواحي السياسية والثقافية وغيرها . وفي الفترة من ١٩٠٤ الى ١٩٢٣ عاشت مصر ثورتها الوطنية الاولى ضد الاستعمار الاوروبي ، وقدم المفكرون المصريون خلالها اهم مساهماتهم في تحليل « اسباب » الهزيمة وفي تقديم « وسائل » الخلاص من آلائها . ويضع المؤلف المغربي يده على ثلاثة اتجاهات يمثلها مفكرون ثلاثة : الاتجاه الديني يمثلته الشيخ الامام محمد عبده ، والاتجاه الليبرالي يمثلته احمد لطفي السيد ، والاتجاه العلماني القائل بالتطور الاقتصادي والشافعي على النمط الفكري الغربي يمثلته سلامة موسى .

ويعتقد عبدالله العروي أن هذه الاتجاهات الثلاثة قد تكررت في مواجهة هزيمة ١٩٦٧ . فهناك من قال بان التخلي عن « الدين » كان سبب الهزيمة ، وهناك من قال بان غيبة الديمقراطية كانت هي السبب ، وقال اصحاب الاتجاه الثالث ان السبب كان عدم « عمرتنا » . وكانت الحلول ، او وسائل الخلاص التي قدموها ، مستخلصة من الاسباب ذاتها .

ورغم أن المؤلف لا يعتقد أن الاسباب والحلول المقدمة قد تكررت بهذا فيها أو طبق الاصل ، فانه يشير الى معنى التكرار بوضوح في مقدمة كتابه ، ويشترك معه في الاعتقاد استاذة ، المفكر الفرنسي ، ماكسيم رودينسون في المقدمة .

لم يقدم المؤلف تحليلاً لاتجاهات الايديولوجية العربية في العقد السابع والثامن من القرن العشرين .. وانما حلل اتجاهات تلك الايديولوجية في العقد الاول والثاني ، ورغم أن تحليله اعتمد على تصوير موضوعي للقوى الاجتماعية في مصر في أوائل القرن ، فانه يصدر حكم « تكرار » تلك الاتجاهات دون أن يرصد التغيرات الجذرية التي طرأت على التكوين الاجتماعي في مصر بعد خمسين عاما

اكتب الآن ، صبيحة يوم الاثنين .. الخامس من يونيه (حزيران) عام ١٩٧٢ ، قبل ثماني وعشرين دقيقة من تمام الساعة العاشرة ، في ذات اللحظة التي سمعنا عندها في القاهرة صوت صفارة الانذار الاولى في حرب الايام الستة ، قبل خمسة اعوام . اكتب بعد ان قرأت آخر ما كتب امس واليوم عن « اسباب الهزيمة » .

الاسباب الاساسية كما طرحها الكتابات العربية طوال خمس سنوات لها رؤوس عناوين : نخلنا الحضاري ، غيبة الديمقراطية (هنا نجد صياغات متعددة : عدم تقنيه الثورة ، انعدام روح التحالف المفترض بين قوى الشعب العامل ، عدم تعبئة الجماهير سياسيا ، انعدام سيادة القانون ، خوف المواطن على « ماله » وحياته ، فالواطن هنا هو « المالك » الذي له « مال يخاف عليه ، انعدام الحوار الداخلي بين الاتجاهات والطبقات المختلفة نتيجة التركيز على الذات القومية المتمثلة في السلطة ... الخ) ، عدم « عسكرة الشعب » واللجوء الى الحرب التقليدية بدلا من الحرب الشعبية ، تفكك الجبهة العربية ، عدم الاعتماد على الله او عدم تقديم المشيئة وغيبة الدافع الديني ، سيادة العقلية الفيبية وانعدام التفكير العلمي .. الخ . الاسباب الثانوية ايضا لها رؤوس عناوين : الاستهانة بالرأي العام العالمي وضعف دعائتنا او عدم ذكائها ، الثقة بطفاء الاعداء ، عدم توحيد وتوسيع جبهة الاصدقاء ، القرارات المرتجلة وغير المحسوبة في تطابق مع الظروف المتغيرة .. الخ .

ولكن ثمة تقسيما لهذه الاسباب يمكن ان يعتمد على منهج آخر ، منهج البحث عن الاساس الفكري الذي يعتمد عليه كل واحد من الكتاب والمحللين والسياسيين . وفي هذا المنهج لا يقف السؤال عند صيغة الاستفهام عن اسباب الهزيمة ، وانما يمتد التساؤل الى صيغة الاستفهام عن كيفية مواجهتها وتخطيها . ان منهج الفكر او المحلل في تفسير الماضي ، سيكون هو منهجه في استكشاف آفاق المستقبل ورسم خطواته المتوقعة والمطلوبة . وفي تقديري ايضا ان استخدام هذا المنهج سيؤدي الى ان تحتل هزيمة او نكسة ٥ يونيه ١٩٦٧ حجبها الطبيعي في تاريخنا ، عندما نذكرها بوصفها « الازمة » التي يواجهها وطننا ، في مصر وفي الوطن العربي كله ، في هذه المرحلة من مراحل حياته : ازمة - ليست هي نهاية التاريخ - وانما لا بد ان يجنازها الوطن ويجتاها الامة مثلما اجتازت ازمات تاريخية مشابهة : ازمة المواجهة ضد الصليبيين ، وازمة سقوط العراق في ايدي المغول ، وازمة الهزيمة في الاندلس ، وازمة الهجوم « الاسيوي » في عصور

كاملة ، ودون أن يرصد المؤثرات الثقافية التي صاحبت أو انبثقت عن تلك التغيرات .

لقد كان تمكن السلطة الوطنية الجديدة (بعد ١٩٥٢) من القضاء على كبار الملاك والرأسماليين ، كما كان لتطور جهاز الدولة البيروقراطي وتضخمه (التضخم المرتبط بعملية التأميم وتصفية الوجود الطبقي للمستقلين الكبار القدامى) وانتزاع « إدارة » العملية الانتاجية من أيدي « الملاك » لوضعها في أيدي « الموظفين » ، كان ذلك أداة لتغيير الوضع الاجتماعي للطبقة المتوسطة صاحبة الهيمنة ، ووسيلة لوضع تلك الهيمنة في أيدي البورجوازية البيروقراطية ، الامر الذي غير من نظرة الطبقة المتوسطة المسيطرة الى « الوطن » ... كان « الملاك » ينظرون الى الوطن باعتباره « سوقا » لمنتجاتهم . أما الموظفون فيستنظرون اليه باعتباره مجالا لهيمنتهم الاجتماعية والسياسية ، وهي الهيمنة التي تكفل لهم الحصول على دخول اقتصادية كبيرة ، لا ينظر اليها باعتبارها ارباحا ، ببساطة لانهم ليسوا « ملاكا » ولم يستثمروا رأسمالا ولا عمالا !.

كذلك فان التوسع في التعليم نسبيا (أو مجرد زيادة عدد المعلمين الذين توظفهم الدولة) وتضخم جهاز الدولة البيروقراطي قد خلق طبقة « متعلمة » ارتبطت بالدولة ، لان الدولة وحدها هي من ستصنعهم في « الوظائف » وتكفل لهم الرزق ، والمكانة الاجتماعية ولكن انتشار وسائل الاتصال السريعة التي تربط اجزاء العالم وتيسر الاحتكاك بثقافته المختلفة ، ساعد على تأكيد انفصال طبقة الموظفين المعلمين في « سلوكهم » اليومي عن القيم السلوكية التي يحددها البناء الاخلاقي الموروث ، وساعد على التصاقهم الظاهري بقيم سلوكية مستقاة من المجتمعات « الارقي » ، مجتمعات « المستعمرين » السابقين ، بينما ظلت على حالها القيم المياريية ، قيم التفكير والاعتقاد والاخلاق وتعدد المواقف العامة ، وهي نفسها القيم المعيارية الموروثة . الموظف يسكن ويلبس ويعمل ويستهلك ويأكل ويتسلق بطريقة « تشبه » الطريقة الأوروبية ، وهو في ذلك لا يخفي حرصه على « التشبه » او على « اكتساب » ما يسميه اساليب الحضارة ، ولكنه يحب ويتزوج ويؤمن ويرتبط بالاسرة (القبيلة أو العائلة) وينظر الى الدولة والى افكار العالم الخارجي على اساس نفس المعايير التي كان اجداده يحتكمون ويستندون اليها قبل قرن كامل من الزمان ، وهو في هذا حريصا ايضا على اعلان « اصالته » وصلابة عوده في مواجهة غزو (الحضارة المنحلة) . وفي الوقت نفسه فان بناء عدد من المصانع قد يصل الى خمسة آلاف ، وتطوير اشكال العمل الصناعي اليدوي (الحرفي) نتيجة توسع سوق الاستهلاك المحلي وتطورها ، قد خلق طبقة عاملة واسعة تحصل على فرصة الاحتكاك بالتعليم وبأدوات واساليب العيش المعاصرة ، ولكنها تعيش وتفكر استنادا الى القيم المعيارية الموروثة نفسها ، وبتزمت اكبر . ربما بحكم أن تزمتهما قد يكون الوسيلة الوحيدة لكي تسدرا عن نفسها تكاليف زيادة الاستهلاك ، وتكاليف التفكك الاسري ، ولأن هذه القيم الموروثة ما تزال تمثل الارضية الوجدانية والعقلية الثابتة والموثوق بها في مجتمع تنهار قيمه او تتحول الشعارات فيه الى قيم لا تعيش الا عمر الشعارات .

وكان تفتيت الملكية الزراعية الكبيرة وسيلة لتوسيع طبقة الملاك الصغار والمتوسطين في الريف ، بقدر ما كان دافعا الى تمويل اصحاب رؤوس الاموال الى بناء المصانع المتوسطة والصغيرة ، او الى بناء الغارات أو التخصص في امتلاك وسائل المواصلات والنقل .. الخ . وبذلك توسعت الطبقة الوسطى التقليدية (أي التي تشارك مباشرة في العملية الانتاجية برأس المال وباستثمار العمل وبالمساهمة في الادارة) من الناحية « العددية » أو الكمية دون أن تنمو كقياسا ، فلم تحصل على فرصة المشاركة بتصيب اكبر في الانتاج الاجتماعي العام ولا على فرصة المساهمة في تطوير هذا الانتاج . وكانت دولة « الشعب » كله ، أو بالاحرى دولة البيروقراطيين الجدد ، حائلا

بين الطبقة المتوسطة غير البيروقراطية هذه وبين احتلال مكانة قوية في أجهزة السلطة السياسية . وتكرر مع هذه الطبقة مرة اخرى ظاهرة الانقسام الروحي بين مظاهر « أوروبية » أو « عصرية » للسلوك وبين قيم معيارية موروثة وتقليدية تشكل جوهر المقيسدة والموقف الاجتماعي العام .



في هذه اللوحة البانورامية الاجتماعية المعقدة يبدو « المثقفون » الذين قدموا التحليلات ، وانفسوا الى اتجاهات ، في صورة غريبة . ونحن حين نتحدث - الآن - عن « المثقفين » فانما نقصد المعنى الذي ورثناه عن التحليلات الأوروبية في علم الاجتماع والسياسة . المثقف بهذا المعنى هو الانسان المتعلم ، الفادر على تجميع جوانب « ظاهرة » من ظواهر الحياة قد تكون أساسية أو ثانوية ، ولكنه يستطيع أن يستوعب تلك الجوانب ، وأن يحلل نشأة وتطور ومصير الظاهرة التي يهتم بها ، وأن يكشف العلاقة بين « الظاهرة » في مجموعها وبين بقية البناء الكلي للمجتمع او للحياة الانسانية . هذا النوع من المثقفين ، هم أكثر انواع « المثقفين » خطورة لانهم أكثرهم قدرة على التأثير في الحياة السياسية والعقلية للمجتمع ولو بطريقة غير مباشر (وهو طريق حتمي عندنا نتيجة لظلمة الامية . امية القراءة والكتابة والامية الفكرية) . وفي الوقت نفسه فاننا عندما نتحدث عن « دور » هذا النوع من المثقفين في بلادنا ، سنجد انفسنا ملزمين بوضع علاقتهم بـ « الدولة » ، أي دولة ، في مركز الصدارة من البحث ، خصوصا في مجتمع مثل مجتمعنا بدأت تحكمه منذ القرن الثالث عشر فئات عسكرية أرستقراطية تطلب من « الثقافة » غالبا أن تقدم للناس تبريرا لاعمالها ، وخصوصا وان « الدولة » كما فلنا أصبحت هي « رب العمل » الرئيسي ، أو الوحيد ، الذي يمكن أن يعيش المثقفون (ضمن المعلمين) من العمل عنده أو لحسابه .

« هذا » النوع من المثقفين قد ازداد عدده دون شك ، وازدادت قدراته على تجميع واستيعاب جوانب ظواهر حياتنا الاجتماعية وعلى اكتشاف الروابط فيما بينها .. ولكنه ، وبالتدرج ، فقد قدرته على « توجيه » الحركة الاجتماعية (ان كانت له هذه القدرة سابقا !) بصورة مباشرة ، لان هذا النوع من المثقفين كان بعده يزداد على النوام (أو ابعاده) من المواضيع التي يمكن منها أن يمارس هذا التوجيه . فان دولة « الشعب » كله ، الدولة التي « لا تميز عن طبقة واحدة » وانما تعتبر عن « تحالف قوى الشعب العاملة » تعتمد على « المعلومات » التي تصل اليها من أجهزة - علنية وغير علنية - متخصصة في جمع المعلومات وقياس الرأي العام ، بقدر ما تعتمد على الحساسية الشخصية التي يتمتع بها من يباشر السلطة ويمسك بها . وبالتالي فان هذه الدولة تصبح في غنى عن « المثقف » الذي يريد أن يفلسف كل شيء ، ويريد أن يرد كل ظاهرة الى اصولها الحقيقية ، ولا يكتفي بمجرد تقديم « المعلومات » عن مجال عمله أو ميدان تخصصه . كذلك فان دولة « تحالف قوى الشعب العامل » قد قامت تعبيراً عن احتياج وطني الى التخلص من الالاعيب الحزبية القديمة ، ومن المشاحنات الحزبية البائدة على السلطة وعلى المصالح الفئوية والفردية . ولذلك فان هذه الدولة لم تشأ أن تستبدل انقساماً حزبياً بانقسام حزبي جديد . فوحدت كل المواطنين في كيان سياسي واحد ، ولكن هذا الكيان نتيجة لظروف عديدة لم يحسم طبيعة علاقته بالجهاز التنفيذي للدولة او بالحكومة ، وبالتالي لم يحسم دوره في العمل السياسي أو الاجتماعي لجماهير قوى الشعب العاملة التي يضمها جميعا ، نظريا وتلقائيا ، في احضانه الواسعة .

ولما كان « المثقف » بالمعنى الذي اشرت اليه ، لا يستطيع أن يشارك في توجيه العملية الاجتماعية والسياسية الا من خلال كيان

حزانتى العدد الماضى من «الأدب»

الأبحاث

أفكار حول الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي

بقلم : محمد دكروب

في العدد الماضي من «الأدب» عدة مقالات وأبحاث تقري بالدخول في حوار حول واحد من أهم تيارات النقد والإبداع في الأدب العربي الحديث ، يبرز بوضوح خاص خلال الخمسينات وعرف باسم تيار «الواقعية الاشتراكية» . أما هذه المقالات والأبحاث فهي : «الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي المعاصر» لعبد الكاظم عيسى - و «نحو أدب عربي ملتزم» لأحمد محمد عطية - و «نقد ملف مهرجان المربد الشعري» لسامي خشبة .. ففي هذه المقالات قضايا واستنتاجات ودعوات من شأنها أن تطرح من جديد بعض المسائل التي طرحها هذا التيار والمسائل التي أثارت حوله .

فإذا كان أحمد عطية ، في دعوته الصارخة للالتزام ، قد لاسى جانباً من الجوانب التي ارتبطت بتيار «الواقعية الاشتراكية» - رغم قلة التزام أصحاب هذا التيار بكلمة «التزام» بالذات - ثم لاسى سامي خشبة جانباً آخر كان من هوموم هذا التيار هو العلاقة بين الشاعر والجمهور .. فإن عبد الكاظم عيسى قد ركز بحثه مباشرة حول هذا التيار ، في ميدان النقد الأدبي ، ثم خصوصاً في كتاب ينطلق مؤلفه محمد الجزائري - من مواقع «الواقعية الاشتراكية» في النظر إلى الأعمال الأدبية .

ينطلق عبد الكاظم عيسى ، في حديثه عن تيار الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي الحديث ، من واقع أن الحركة الأدبية العربية المعاصرة تفتقر بالفعل إلى ما يوازئها من حركة نقدية جديّة عميقة ، وعلى حد تعبير الكاتب فإن هذه الحركة الأدبية «تفتقر إلى الكشف الذي يشخص مسارها ، ويكشف ويبلور الرؤيا الصادقة مع معرفة الاصالّة من سيول الزيف والافتعال فيها ، ويساهم في معالجة ظواهرها وأطرها الإبداعية ، من خلال تحليل أبعادها ، وتياراتها الفنية . ولا شك أيضاً أن افتقارها لكشاف .. للنقد الموضوعي ، له أثره في تخلخل امتدادها وتطورها إلى مراحل جديدة ، ومميّزة ..» . ويحرص الكاتب على التأكيد أنه لا يعني بهذا القول أن النقد الموضوعي غير موجود تماماً ، بل هو شحيح جداً ، ومتخلف عن المواقفة المستمرة للنتائج الأدبية الجديد ، بالإضافة إلى عدم وجود مدارس نقدية ذات اتجاهات واضحة أو ذات منهج معين تعتمده في الدراسة . ولكن الكاتب يشير إلى أرهاصات اتجاه نقدي ظهر في أواخر الخمسينات من خلال مجلتي «الثقافة الجديدة» و «الموقف» في العراق .. وهو يعني به اتجاه «الواقعية الاشتراكية» أو النقد الذي «يستند إلى الماركسية في رؤياه» ...

على أن هذا الاتجاه النقدي ، في العراق ، لم يكن منعزلاً ، بل كان جزءاً أساسياً من التيار الأدبي العربي العام ، النقدي والإبداعي ، الذي حملته ، بشكل خاص ، مجلة «الثقافة الوطنية» في لبنان

طوال الخمسينات ، وكانت هذه المجلة ملتقى مختلف الكتاب العرب الذين انطلقوا في نتاجهم الإبداعي والنقدي من مواقع الماركسية ، ومن مواقع التفكير التقدمي بشكل عام ، والذين كوتوا ، في تلك السنوات ، تجمعا أدبيا تقدمياً باسم «رابطة الكتاب العرب» ، وبحكم هذا الانتماء الماركسي والتقدمي العام أطلق على مجموع نتاج هذا التيار اسم «الواقعية الاشتراكية» ، وهو تعبير ارتبط باسم مكسيم غوركي وبالمؤتمر الأول للكتاب السوفييات الذي انعقد في بداية الثلاثينات من هذا القرن .

فإذا علمنا أن تأثيرات هذا التيار وتجلياته أخذت تظهر في الحركة الأدبية العربية منذ أواخر الثلاثينات ، مع مجلتي «الطليعة» السورية ، و «الفجر الجديد» المصرية ، ثم مع بداية الأربعينات في مجلة «الطريق» اللبنانية وعلى امتداد الخمسينات في «الثقافة الوطنية» - كما مر معنا - لتبين لنا أن هذا التيار ، في ميدان النقد والدراسة الأدبية خصوصاً ، هو التيار الأكثر استمرارية ، وتنامياً ، وهو التيار المتزايد وضوحاً وشمولاً ، في أدبنا العربي الحديث . بل لعله أن يكون الوحيد ، بين التيارات الأدبية التي اعتمدت منهجاً معيناً ، قد استطاع أن يستمر ويتنامى ، رغم مختلف التمرجات وعدم الوضوح أحياناً وسوء التطبيق أحياناً أخرى ، منذ أواسط الثلاثينات حتى أيامنا هذه .. وقد أزعج أن هذا التيار - مع تجديد نفسه ، وتعميق رؤيته أصحابه للواقع وللفن ، وتوسيع مدى هذه الرؤية - هو التيار الذي يحمل إمكانية الاستمرار والتجديد والشمول في مستقبل أدبنا العربي ، سواء قبل بناء الاشتراكية في هذه البلدان ، أم بعدها .

وقد تميز أصحاب هذا التيار بنظرتهم الجديدة ، أو المختلفة عن غيرها ، إلى الواقع ، والفن ، والتراث . خصوصاً وأن هذا التيار كان يشكل جزءاً مكوناً من تيار الفكر الماركسي في البلاد العربية ، يحمل مكاسب هذا الفكر وقدرته على الكشف عن حركة الواقع وقوانين تطوره ، كما يعمل ، كذلك ، ملاعب مما رافق تيار الفكر الماركسي في بلادنا العربية ، من بعض أخطاء في الاستيعاب والتطبيق ، وتقصير في ضرورة اكتشاف ما هو خاص وما هو عام في حركة تطور المجتمعات العربية .

ولكننا نستطيع التأكيد : أن ما قدمه أصحاب تيار الواقعية الاشتراكية من نتاج يتضمن نظرات وكشوفات جديدة سواء على صعيد الدراسة الأدبية ، ودراسة التراث العربي ، والفكري والأدبي ، وعلى صعيد النقد ، والإبداع الفني أيضاً ، إنما يشكل القسم الأدنى والاعمق والأكثر تنوعاً ، في الثقافة العربية الحديثة ، من أي قسم قدمه أي تيار آخر ، كتيار . (على أن البرهنة العلمية الملموسة على هذه الحقيقة ، التي نسوقها الآن بسرعة ، تحتاج إلى دراسة تجميعية وتحليلية واسعة نطمح أن نقوم بها ذات عام ...) .

هذه الحقيقة لا تعني أن تاريخ هذا التيار هو ، فقط ، تاريخ كشوفات جديدة في الدراسة والنقد والإبداع .. ذلك أن هذا التيار حمل في داخله ، كذلك ، عناصر من بدائية استخدام المنهج ، ومن الآلية في نقل المفاهيم وتطبيقها ، ومن سطحية - في أحيان كثيرة - في تناول الموضوع ، سواء كان هذا الموضوع واقعاً معيناً يراد تحويله إلى عمل فني ، أم كان الموضوع عملاً فنياً يراد دراسته ونقده . بل نستطيع القول - ونحن من داخل التيار لا من خارجه - أن عناصر - التهمة على الصفحة ٩١ -

بعد الهزيمة وآثارها . وليست الهزيمة هزيمة « يونيو » . بل هي هزيمة الانسان العربي منذ ان بدأ يعي تخلفه ، وعجزه عن تحقيق آماله وتطلعاته الى شروط حياة فضلى .

كان من نتيجة هذا الشعور بالهزيمة ، لجوء الكتاب القصصيين الى الرمز ، ونزوع اسلوبهم الى التوتر السلاط ، المعبر عن اليأس ، وسيطرة الكتابة الساخرة على نتائجهم القصصية ، وهذا ما يظهر بجله في الاقاصيص الست التي نقرأها في العدد الماضي من الادب .

اكثر هذه القصص انارة للانتباه ، القصة الاولى المنشورة بعنوان « القفص » لسليمان فياض ، وأشدها غربة وانفانا قصصيا « يوم ان قتل عنتر » للدكتور نعيم عطية ، ولعلها أجود الاقاصيص الست ، ثم تليها « العبور » لنعمان مجيد ، بما فيها من اصالة التعبير عن حياة البشر العاديين في قرية عراقية ، ثم تأتي « هاملت يتخذ قرارا » لغازي العبادي ، وهي ذات غربة مميزة ، وتبقى أخيرا « الليل الطويل » لاحمد محفوظ عمر عادية وصادقة ، ثم « خيالات على الجسر » لغاروق وادي وهي محاولة رمزية لا تغلو من التمعنات .

١ - القفص

« القفص » لسليمان فياض ، رمز لسجن هذا الانسان المعزول ، المقهور ، على امره ، وقد استقرت اغلاله في اعماق نفسه ، فما من قوة تستطيع ان تحرره منها . والقصة بعنوان واحد ، ولكنها في خمسة اطوار . وكل طور يعيد قصة هذا الانسان بشكل جديد . وكأننا سنا بالكتاب امام عدة محاولات لكتابة قصة واحدة ، مدارها بطل واحد هو هذا المفلوب المستعبد الذي يرفض الخروج من السجن ، ويكره ان يتحرر من العبودية ، فهو داخل القفص لان القفص التصق باضلاعه الداخلية . وهذا ما تنبأنا به نهاية القصة التي جاءت بمثابة خلاصة للدور الخمسة . فهناك يقول الكاتب :

« رجل الشارع فكر : لكن السجن اعتاد السجن ، لذلك سيمود اليه . والعبد الف عبوديته لذلك لن يخرج منها . والدينمو مثل دوره كثيرا حتى نسي نفسه ، حتى صار اسيرا للجن ، لذلك لن يكون مدير مصنع . لقد ماتوا . والشاعر لم يكتب » .

في الدور الاول يحدثنا الكاتب تحت عنوان « حلم شاعر » عن قفص يحوي عصفورا واليه . وامتدت اليد الى القفص نفتح بابه . فطار الالف وبقي العصفور خائفا . الباب مفتوح وهو خائف ان يطير ، فيتعرض للاخطار ، وللعطش والجوع . لذلك التصق جسده بالاسلاك ولزم القفص المفتوح الباب . واخيرا امتدت اليد الى العصفور وانتزعت من فمه فرا ورمت به من الشرفة ولما عاد العصفور الى قفصه وجد اليد قد دخلت به الى البيت فاخفى .

وفي الدور الثاني نحت عنوان « العبد » يحدثنا الكاتب عن عبد ناداه سيده وطلب منه ان يطلق حرا طليقا . فيرفض العبد ويصر السيد حتى يطرده . وفي النهاية يجلس « العبد السابق للسيد » منتظرا ان يدعوه السيد او ابن السيد او حرم السيد ، وهو في ذات نفسه يحدث السيد (كم انت طيب ايها السيد . وتصدقهم ايها السيد) .

اما في الدور الثالث ، فالقصة قصة « سجين » يرفض ان يخرج من بين جدران السجن حيث يجد برشه والطعام والشراب ولا يخاف السجن .

وفي الدور الرابع « مدرس » قيل له ان يقف هنا حتى يصدر امر آخر . فلن يسأل . بل وقف هنا وظل واقفا حتى مات الكل من حوله ولم يتحرك . ظل واقفا حتى يصدر امر آخر .

الطور الخامس والاخير طور « الدينمو » هذا الدماغ المفكر والعصب الفاعل الذي يقوم عليه العمل بكامله . وليس على مديره الا ان يوقع . وهو يعرف ذلك المدير يعرفه والرئيس الاعلى يعرف . نم

النتمة علي الصفحة - ٩٥ -

بقلم ادوار امين البستاني

من الاسئلة المطروحة تكرارا في تاريخ ادبنا الحديث : لماذا استطاعت القصة القصيرة ان تحتل عندنا بسرعة هذه المكانة المرموقة على حدانية عهدنا بها مع ان هنالك انواعا ادبية اخرى ، تبدو أشد التصافا بالتراث ، واقترب الى التجارب مع نفسية الانسان العربي ، كالشعر والخطابة ، والتأملات الوجدانية وغيرها التي لم يكن لها في الادب العربي المعاصر ، ما للاقصوصة فيه من اهمية ورواج .

يحاول الاستاذ صبري حافظ في العدد الماضي من الادب (١) ان يرد هذه الظاهرة الى الوضع النفسي والاجتماعي والسياسي للانسان العربي المعاصر ، هذا الانسان الذي اصبح اقرب الى صورة « المعزول المنفرد المتوحد » ، بسبب ظروف المرحلة الحاضرة التي رمز اليها الكاتب « بتعاقب الانظمة العسكرية والارهابية » و« تنامي الاتجاهات الرجعية » و« غياب الحرية والديمقراطية » و« فقدان النظرية الثورية العربية » واخيرا « الهزيمة العسكرية في يونيو » .

تبدو هذه المحاولة لتفسير الانتشار السريع للقصة القصيرة في الادب العربي المعاصر ، جديدة ومفيدة ولذلك فهي جديرة بان تتوقف عندها بعض التوقف .

ان النظرية التي تعتبر القصة القصيرة فنا طارئا على الادب العربي ناتجة عن خطأ النقد الذي لم يميز بين النظرية الفنية والابداع الفني .

فما لا شك فيه ان العرب لم يعرفوا النظريات المتداولة اليوم حول الاقصوصة وشروط بنائها ، ورسم شخصياتها ، وتفجير اللحظة المحمومة فيها . ولكن العرب عرفوا نماذج كثيرة من ادبهم الشعري والنثري مشتملة على عناصر القصة القصيرة بكاملها سواء في نوادرهم واخبارهم ام في امثالهم واسماهم ، ام في المقاطع السردية من معلقاتهم ، ام في كتب السير والتاريخ ، ام في كتب الادب والمقامات . هذا اذا لم نتحدث عن الانار القصصية الخالصة كالف ليلة وليلة وكتاب البخلاء وكتاب الحيوان . ففي هذا كله - على امتداد تاريخ الادب العربي - نماذج قصصية تصح مقارنتها بالادب القصصي لدى امة من الامم .

ولا اظن تعلق القدامى بتلك الانار القصصية يقل عن تعلق المحدثين بما نسميه الاقصوصة الحديثة . فلا حاجة بنا الى توسل الاسباب الاجتماعية والسياسية الراهنة لتفسير انتشار القصة القصيرة في ادبنا المعاصر .

فرواج الاقصوصة كان قبل « الهزيمة العسكرية في يونيو » وهو لم يكن محتاجا الى « تعاقب الانظمة العسكرية والارهابية » ، وليس من شروطه « تنامي الاتجاهات الرجعية » و« فقدان النظرية الثورية العربية » كما يقول الكاتب .

وبالمقارنة نستطيع ان نرى مجتمعات اخرى مختلفة تماما في تكوينها الاجتماعي والسياسي عن المجتمعات العربية ، وقد انتشرت فيها الاقصوصة انتشارا واسعا من غير ان يحتاج هذا الانتشار الى هزيمة وغط وارهاف .

الا ان هذه الظروف التي اشار اليها الاستاذ حافظ قد اثرت على نوعية الاقصوصة العربية المعاصرة ، ان لم تؤثر على انتشارها .

والواقع ان الجانب الاعظم من الانار القصصية المعاصرة في ادبنا العربي تحمل طابع الانفراد والعزلة ، معبرة عن الفئات المضغوطة في مجتمعاتنا ، وعن حالة اليأس والتفتت التي تسود نفسية الانسان العربي

الغنية حب

يقول لي الناس : انك تعشق وهما
وتدمن نوعا رديئا من الحلم بالمستحيلات
في امسيات الخريف
واعرف اني احبك
ولو كان حبك قبراً
ولو كان حبك كفراً
احبك

واعرف ان سواك هو الوهم
واني قتلت بك أليأس حتى رايت الصخور
تطير وتنبئ للصخر اجنحة من حرير
وكنت تعلمت حبك منذ رايتك تبتسمين
لجاري فينقض كالذئب يأكل منك الثمار
ويلقي البذور المريرة في سكتي
وكنت تعلمت حبك
حين رايتك تفتسلين
فتلمع كل النجوم البعيدة
على وجنتيك

رايتك ، تجثو السموات عندك ، تأتي
اليك المياه الفزيرة

تسافر في الليل والحر والبرد
تسافر دهرًا تصلي
لتكتب فوق البساط المديد
مدائح ترفعها الريح باسمك
تعلمت حبك من تدي امي
ومن توصيات ابي
ومن نخلة كان جدي ...

رعاها ، وأوصى بنيه بان يحرسوها
الى ان يجيء الحفيد السعيد
وها انا جئت مع الانجم الباردة
لالتقاء ماذا دهالك ؟!

انائمة في وحول الطريق ؟
حوالك دهر من الرق تنقش فيه السياط
ملاح من علموك - بان السلامة في الانحناء
اهلك القى عليك زهور البنفسج
واجرح صدري والقي عليك
خيوط الدماء

أفيقي
فهذي دماؤك منتنة
في مخادع من أخضعوك
ومن اسلموك
ومن يذكرونك في لحظات التشهي
ومن يكتبونك في دفتر الصدفة العابره
أفيقي
فها هو عاشقك المستهام
تحاصره السخريات
يتشير له الخزي : اني رفيك
فيخفض رأساً ويهرب في الليل خوفاً
ولكن صك الهوان -
يدل عليه -

علامة حبك تغري الوشاه
ويهرب يهرب .. تصرخ فيه الظلال
ويصرخ فيها .
أفيقي

فيها انت وحدك في الليل
تعزين نفسك ... لا بجدين الغزاء
وترجف فيك العظام الفليلة
وترجف فيك القرون الطويلة
وترجف فيك المدن
وترجف فيك الحمول
وترجف بين ضلوعك .. نار دفينه
وخيل نفني عليها السيوف
وعاصفة مستحيله

أفيقي
فما زال يمكن الا تكوني طعاماً وخمراً
وما زال يمكن ألا تكوني وساماً وقبراً
وما زال يمكن ان يتوقف هذا التزييف
ويبقى جمالك عصراً وعصراً
وما زال يمكن ما زال يمكن
ما زال يمكن ما
أفيقي

أحبك



الرّهانات

- الفلسطيني طقت على وجهه دهشة مفاجئة . دهشة مشوبة بسخرية كانت تكتم في الأعماق ضحكة غريبة . لكنه اكتفى بالتحديق في وجه جاره السوري مستغربا . حاول أن يوضح ما هدف اليه ، لكن الآخر اعترضه صائحا :

- يكفي . يكفي . انا اعرف ما تريد قوله سلفا .
احمر وجه الفلسطيني . قال :

- اسمع . انا لم اقل ما فهمت انت . وانت لم تردّ على ما قلته انا . وانا لا اريد ان اوضح ما تعرفه ، وانا وانت نعرف ولا نعرف شيئا على ما يبدو .

فجأة انتزع السوري :

- انتم الفلسطينيون ...

واعترض الآخر :

- ولكنك لم تفهم قصدي . اعني ...

ثم اتجه نحو الشاب المصري الذي فتح جريدة راح يتصفحها :

- هيه . انت لماذا لا تتدخل يا اخي ؟

وانتبه المصري : - ا تدخل : بماذا ؟

- بهذه المسألة اللعينة . اعني بهذا التفاهم السيء بيننا !

- أية مسألة ؟

قالها الشاب المصري بنوع من الحياد واللامبالاة . واذ لاحظ الفلسطيني ذلك استعرك :

- لا شيء . لا شيء سوء تفاهم صغير لا معنى له .

بدأ الفلسطيني مفتافا ، كتم فيظه بلقافة نكت دخانها بعصبية

في الفراغ الضحك . بعد صمت قصير حول الحديث فجأة :

- اعتقد انها الحرب هذه المرة !

قال جملته هكذا بتلقائية ، غير مدرك انه قد اوقد نارا اخرى وخلق مسألة اكثر تعقيدا من مسألة الميخ والتاريخ . وبدأ يوضح فكرته عن الحرب الرابعة بين العرب واسرائيل . وكان ملخص فكرته بان الحرب ضرورية لان الحكام العرب اذا لم يحاربوا فستسقط انظمتهم التي اطلقوا عليها لقب التقدمية ، والشعب لن يصمت الى الابد على الكذب والتهريج . من اجل هذا لابد لهم من تبديد غضب الشعب في حرب رابعة .

ولان السوري الغضب ابدا كان منبها ، متوتر الاعصاب ، لم تعجبه الفكرة لذا امتنع ممترضا :

كانوا في المقهى . ثلاثة شباب يجلسون في زاوية من زوايا المقهى . في المنافى لغافات مطفاة واخرى مشتتة وبعض الصحف ، وحولهم امتد الضجيج . جلبة صلبة مفلتة في فراغ ضيق كابوسي . كان الثلاثة عربا ، كتب على جواز سفر احدهم : فلسطيني . وعلى جواز الآخر : سوري . وكان الثالث مصرية . لقد وفدوا المقهى بالتتابع .

ولانها مدينة صغيرة بعيدة تكاد تكون غريبة عنهم ، كانوا يلتفون هنا . ولان لا شيء يعمل في مثل هذه المدن العربية المترتبة ، هي مساكن العطل والاعياء غير الثروة كانوا يقدون الى المقهى ويلتقون . هم ايضا كانوا شبه غرباء ، ومع ذلك راخوا يثرثرون كمادتهم وهم يحتسون القهوة .

الفلسطيني يبدو متعبا في وجهه الانهزامي ، غير ان احاديثه تنبيه عن انشراح داخلي تفصح عنه ابتسامته المريضة . ها هو ذا يتحدث باقتضاب سريع عن امرأة نامت معه قبل لحظات امطته متمه واكتفاء . يقول مفعما .

- المرأة تضبط الانسان كحمام دافئ في ليالي الشتاء .

بعد قليل ينتقل الى موضوع يقول انه يؤرقه باستمرار :

- ماذا لو اكتشف العلماء ان الميخ صالح للحياة وان هنالك حياة اخرى غير حياتنا !

انه يؤكد بسهولة مذهشة ان ذلك ليس مجالا ، وهذا يعني بشكل ما ان الارض ربما كانت كوكبا اصطناعيا ، وهذا بدوره سيؤدي الى الشك في امور كثيرة كانت فيما مضى مسلمة . ويتابع بانسيابية خاصة :

- في مثل هذا الوضع الجديد يصبح التاريخ سخرية وكذلك الانسان .

السوري يبدو مستنفرا ابدا ، متحفزا للغضب لاول بادرة . هكذا يبدو من خلال نظراته العادة وحركة جسده ويده المقلقة - ولعله لم يكن يدرك الرامي التي قصدها جاره ، لكنه عندما اشار الى التاريخ مقترنا بالسخرية . هب قليلا عن كرسيه ثم هبط . كور قبضته الضاربة ودق بها طرف الطاولة السوداء :

- استاذ . انت تخرف على ما يبدو . التاريخ لا يمكن ان يكون سخرية . السخرية هي عدم قدرتنا واهمالنا لتاريخنا . عندما نقرأ التاريخ جيدا يمكننا ان نفهم . المستقبل لا يفهم الا على ضوء الماضي وهذا ما يعلمنا اياه التاريخ .

- انك تتحدث عن حرب وهمية . هؤلاء العسكريون جديرون بانارة حرب ؟ ان الحرب تفقدهم السلطة والامتياز . ثم لنفترض ان حربا رابعة قامت ، فمن المنتصر فيها ؟

كان المصري يسمع وهو يقرأ الجريدة الرياضية .

وقال الفلسطيني : - ولكن انا لم اتحدث عن النصر . لقد قلت . وعارضه الاخر : - لا . لا . كلامك واضح . انت تؤمن بان الحرب سيعملها هؤلاء اليمينيون الذين قفوا على اليسار وزجوه في السجون ورفعوا راية الدين والقضاء والقدر . ان هؤلاء يدبرون عجلة التاريخ قرونا الى الوراء .

انتزق الفلسطيني رافعا يده :

- انا لم اقل ذلك يا اخي . ثم ما دخل اليمين واليسار فسي الموضوع ؟
السوري قال بثقة :

- طبعاً هناك دخل . اليسار هو المؤهل للحرب في حين ان اليمين مناوئ ومخالف ، يتحدث عن الحرب رامياً الى التلويح بها لضداع الشعب وتخديره . اليمين عميل ، اما اليسار فمتحرر . اليمين جبان ، اما اليسار فشجاع يقتحم دون ان يهاب من النتائج . اليمين يخسر بالحرب مصالحه ، اما اليسار فيربح الشعب والثورة . والمهم في نظره ان يشعل النيران . هذا ما حدث في روسيا والصين وكوريا والفيتنام . بالثورة انتصر اليسار وانهزم اليمين في كل مكان .

الفلسطيني متمعض . يتميز غيظاً ، يريد ان يقول شيئاً معقولاً ، شيئاً يبدو له ممكناً ، لكن هذا الاخر يمنعه . ليس يمنعه فقط انما ينمطف به نحو امور اخرى بعيدة وربما مختلطة سمها وحفظها وها هو يرددتها بآلية في فضاء المهني . للمرة الثانية يستنجد الفلسطيني بجارده . يقول للمصري :

- يا اخي . انت لماذا لا تشارك ؟ انتعتقد ان حديثنا هامشي الى هذه الدرجة ؟

مرة اخرى انتبه المصري . قال : - عن اي شيء نتحدثان ؟
- عن الحرب واللاحرب .

اوضح السوري : - ابداً . عن يوقد الحرب .
وقال الفلسطيني : - ولكن انا يهمني اندلاع الحرب وليوقدها الشيطان .

وقال السوري بحسم : - اما انا فيهمني ان يشعل اليسار الحرب .
وقال الفلسطيني : - انا كنت اتحدث عن حرب قادمة لا بد ان تحدث .

وقال السوري : - وانا كنت اتحدث عن حرب لا تقوم الا باستلام اليسار للسلطة ، وما دام اليسار غالباً فالعرب مستحيلة وقد ضربت امثلة .

وقال الفلسطيني : - ولماذا لن تقوم ؟ كل التصريحات والدلائل تشير الى ذلك . اسرائيل لن تبقى في هذه الحالة السائبة .
لاول مرة حاول المصري الادلاء برأيه :
- لعل اسرائيل يعجبها هذا التسيب . انها تثبت اقدامها على ما اعتقد فيما احتلته .

السوري ارتعد : - القضية ليست هكذا ابداً . المسألة هي الثورة .

والثورة تكون او لا تكون . والثورة تعني الحرب والحرب هي الثورة . وما دام اليسار خارج الحكم فالعرب والثورة ضمير مستتر تقديره - كما قلت - وصول هذا اليسار الى السلطة . هكذا حدث في...
اكمل الفلسطيني : - في روسيا والصين وكوريا ... الى آخر المصطلحات والمحفوظات المسجلة في ارشيفكم الثوري . انك تنسى وانت تردد درسك الميكانيكي ان اليسار شرادم ممزقة تعلن حروبها الجانبية

بينما الوحش يتلع الجميع على مهل .

بدا الفلسطيني في اوج غضبه . اخيراً فجر فنبلته . كانت المسألة قد احتدمت فلم يكتفم السوري كلمة « يميني » اطلقها في وجه الفلسطيني . بينما تمتم الفلسطيني كلمة : « أهوج » .

ولكي يعاد الهدوء قليلاً بين متخاصمين في مهني ، في مدينته غربية ، بين اناس بدا وكأنهم غرباء ، رمى المصري جريدته . اشعل لفافة ثم قال باتزان بارد :
- ما رأيكما برهان ؟

قال السوري : - رهان ؟ وماذا يعني هذا ؟ انراهن من اجل قضية واضحة كالشمس ؟

رد المصري : - نراهن من اجل الحرب واللاحرب .

قال السوري مستعجلاً : - انا اراهن بقطع ذراعي .

المصري بكاهة مبهودة : - اليمين ام اليسار ؟

قال السوري جاداً : - اليسار :

واشار الفلسطيني : - وانت اتراهن باليمين ؟

ابنسم الفلسطيني يقرف : انا لم يعد لي لا يمين ولا يسار .

ولكي يحسم النقاش الذي طال بلا جدوى : « لنفترض رهانا » .

قال المصري :

انتظ السوري يحزم : - لنراهن بالبرؤوس التي تنتطح لحرب ليست اهلا لها .

الفلسطيني قال وهو يحك صدغه :

- لا تضخموا الرهان . من كبر الحجر ما ضرب . ليكن عمسن يدفع ثمن القهوة عن الجميع .

قال المصري وهم يتأهبون لفائدة المهني :

- موعدا اذن هنا في عيد راس السنة القادمة .

الذئاب

في ساحة المدينة المضادة والليل قد سجد ، وثمة مطر خفيف تحمله ريح باردة ، كان الرجلان يتسكمان تحت الضوء والشجر . بدا الوقت شفافاً شجياً تحت الرذاذ الهابط ومن خلال فتحات الاوراق الخضراء اللامعة .

قال احدهما : - ما أعذب الليل والمطر في المدن الغريبة .

الاخر لم يقل شيئاً . كان يرنو الى السماء الكامدة السحيقة .
وسال الاخر : - بماذا تفكر ؟

وقال الاخر بتلقائية : - بامراة .

واستمر الاول : لو كان للانسان بيت مريح يؤويه في مثل هذا الوقت .

فوفهما كان الفضاء فاتماً على ارتفاع مسافة الضوء . وعبرا من الاشجار المتعاقبة كمظلات خضراء .

كان احد الرجلين قد قضى معظم حياته في فنادق الدرجة الرابعة حيث يتجاوز النوم مع الطعام والتبول وكان الانسان ما زال في رحم امه . وانبرى رجل الفنادق يتحدث عن احلامه التي تحولت السي ساحات وغرف واسعة وبهار . وسال :

- لماذا يرى نزيل الفنادق البحر في احلامه ؟

ولان الاخر لم يكن يفكر لا بالفنادق ولا بالبحر ولا بالاحلام جاءه السؤال مباغتاً . بدا وكأنه ليس ممة . كان ينظر الى اوراق شجيرة الساحة وقد بدت اكثر اخضراراً تحت المطر الذي غسلها . كانت الاوراق تلمع لماناً غريباً بين القمة والضوء ، بينما الجنوع الرمادية ترشح بالمطر .

فجأة قال الاخر الذي بدا وكأنه يطرح اسئلة على نفسه :

— اذا حدثت الحرب هذه المرة ، ستفادر هذه المدينة اللعينة الى غير رجعة .

— هل قلت الحرب ؟ (سأل الآخر منتبها) .

اجاب رجل الفنادق : — اجل . لا بد ان تكون فاسية هذه المرة .
الا نعتقد انها ستكون الاخيرة ؟

ولانه لا يريد جوابا ، راح يوضح فكرته عن امكانيات العرب وفدراتهم الخلافة ، والتغير الجديد الحاسم الذي حدث بعد الحرب الثالثة ، وختم فكرته بحكم قاطع :

— لا بد من النصر هذه المرة . سيقول التاريخ : كانت هنالك اسرائيل .

موجة صقيع عبرت الساحة جاءت بها الريح . الآخر تلعغ بمعطفه كانت حجارة الساحة تلمع هي الاخرى بالطر والضوء . المدينة شبه مغلفة . نمة صمت مغلف بغلالة حزن شفيف سري يوشح الابنية . وحدها الخطوط سمع بخفوت فوق الاسفلت .

وسأل نزيل الفنادق مرة اخرى على نحو مياغت : — بماذا نفكر ؟
وقال الآخر بهدوء : — برجل اسمه سرفانتس .

في طرف الساحة الشرفي سمقت شجرة صنوبر ، عالية ، عالية ، بدت عن بعد كمارد . كانت هناك ممتدة الاذرع في فراغ صاف . شجرة بديعة جليلة . شجرة افريقية ذات جذع ضخم .

على حين فرة ظهر من وراء جلعها شبخان . اتجها نحو الرجلين ثم ظهر شخص اخر . عندما اقتربت الاشباح توضح شكل امراتيسن ورجل . قال رجل الفنادق :

— سائحتان !

كان الرجل الذي يبع الفنايين يعترضهما الان . ثم ظهر فتى اخر وانضم الى المجموعة . بعد لحظات اندفع ثالث ورابع .

كانت السائحتان نرديان معطفين اسودين لامعين . وبدتا محرجتين وهما تتحدثان مع الرجال . وفي لمح البصر وكان رائحة الفنايين قد انتشرت عبر الساحة اندفعت قطمان من الفتية . وبدأت عملية تطويق الفنايين على نحو مثير مقرف . احستا بهذا الغزو المهدد . مسدت احدهما ذراعها فاتحة بصوبة ممرا في الطوق واندفعت مع رفيقتها

خارج الحصار .

الرجل الاول اسرع فتأبط ذراع احدي الفنايين واندفع آخر فتأبط الاخرى .

الذين تبقوا جروا صائحين خلف الفنايين . كانت الاصوات ندوي بهدير وحشي حار . وراح الموكب يتنامى ويدوي غامرا ارض الساحة والضوء والطر .

خلال لحظة شبيهة بمشهد مسرحي انثقب الهدوء والصمت . تحولوا الى هرج وضوضاء ونزاع . وكشفت الساحة تحت رذاذ المطر عن وجه اخر ، صاحب ، مؤلم ، شديد الوحشية .

هناك وسط الساحة بين ممر الاشجار الخضر ، حدث شيء جديد اخر في ليل المدينة العربية . كانت المجموعات المتدفعة باتجاه السائحتين قد دخلت في شجار حاد راحت تنبئ عنه الاصوات القاسية التي تذكر بدوي انغابة البدائي . وكان ذلك الدوي البربري يرج اطراف المدينة . كما كان واضحا للرجلين المنفرجين ان الفنايين تقتصبان الان تحت الضوء والطر في ساحة المدينة الغربية .

الحرب

بين المهي والساحة شارع . الرجل الذي قطع الشارع بعسد مفادرة زميله المهي ، والقي قدمه اليسرى فوق حافة الرصيف المقابل ، تمثر . كان يرتدي معطفا جديدا وفي معصمه ساعة ومعه باقة ورد . لم يتمم خطواته . على حافة الرصيف طعن بسكين في ظهره . الطعنة وصلت القلب ، لذا لم يحتج الى اخرى . نزعوا ساعته ومعطفه وهربوا . عندما حضرت الشرطة تستطلع شجار الساحة ، رأوا رجلا مطعونسا ينزف وقربه باقة ورد تناثرت اورافها فوق بقع الدم . سأل شرطي زميله :
— اتعتقد ان في الامر جريمة ؟

قال الآخر : — لا بد انها حكاية مراهقين حدثت وتحدث دائما .
— ولكن لا بد من تحرير ضبط بالحادث !
— ضبط فامض ، ككل الضبوط الاخرى . حرر .

حيدر حيدر

الجزائر

من منشورات دار الآداب

شخصيات من ديب المقاومة

تأليف سامي خشبة

« ليست هذه محاولة في النقد الادبي التطبيقي ، وليست محاولة لدراسة شخصيات لاباطال تاريخيين او مخلوقين على حساب الاهدال الادبية انها محاولة لاكتشاف ما يمكن ان يصنعه الادب بعقلية الشعب الذي يكب عنه الادب ويكتب له . ان عقلية مصر وروحها في مواجهة كل محاولات غزوها وطمس معالمها القومية والانسانية هي ما يهمني في هذه الدراسات . ومع هذا فان للبطولة ايضا نصيبا من اهتمام هذه الدراسات ، ولكنها بطولة العقل — مهزوما او منتصرا — في مواجهة محاولات تجميده في اطار ثقافات الغزاة ، او في توابيت ثقافته المحلية التي اجبرت على التوقف عن مواكبة الحياة المتطورة . ومن هنا ، فان كل ادب نتججه يهدف الى تأكيد قيم الحرية العقلية والاجتماعية والسياسية والى اعادة الكشف عن حقيقتنا القومية من زاويتها الانسانية هو ادب للمقاومة »
من مقدمة المؤلف

صدر حديثا

٢٥٠ ق.ل.

الكهف الرقيم

وقفنا على مفروق الروح بين الخطايا وزمزم
صفارا ، ونمنا - كبارا - على مفروق الخوف ،
مثل الصبايا لها أول العمر ترهو ،
وفي آخر العمر تحلم !
وعدنا خفافا فمن مات في أول العمر ،
قيل : استراح !
ومن لم يميت فاته الموت ،
يشقى ويندم !
وقالوا : همو فتية من بنيينا ،
بخافون من سيّد القوم
لا ، لم نخف غير ان الذي خاف
كلب لنا . خاف منكم .. فنمنا !
ومدت الينا قري من قراكم عيون الكواسر
ورحمت تعدّون ، قلم همو خمسة لم ينماوا
صفارا فنماوا كبارا !
كذبتم قلم نعشق النوم ،
لو لم تكونوا بني قومنا !
فأخذنا فراشا وقلنا ننام ،
عسى أن يمرّ المساء عليكم ويأتي صباح
ويأتي مع الصبح نور يهز الجزيره
فيستيقظ الشيخ منكم فتيا
ويسترضع الطفل منكم رذاذ الحضارات ،
علّ الذي يعبد (اللات) يهوى عليه بفأس
عسى أن تروا غير ما تبصر الامّ
في وجه طفل لها من صفاء !
وكنتم تعدّون مولى قريش بحيّ من البدو .
مولى قريش بحيّ !
وتم انتفضتم ، رقصنا !
ومرت على كهفنا شمسكم ذات صبح
وملنا عليها ،
شممنا لها محرق الخبز اذ تأكل النار منه !
فعدنا ننام !
انتظرنا ، متى تشرق ؟ الصيف ؟
عشرون صيفا شرقنا بماء !
وعشرون صيفا اكلنا حصاكم !
وعشرون صيفا وأنتم حجاره !
ومرت علينا رياح
أطارت ستار الحياء الشفوف ،
استفقنا ، مسحنا على جبهة الصبح ،
ثم انكنا !
كان القرون التي لم تذل من قرانا
سوى دفء صيف أشاحت
الى غيرنا تستقي من سقاء السقاة
وملنا على مسقط الشمس ليلا !
صبرنا وقلنا هو الصبح آت ،
وقلنا هو الصبح والشمس يأتي وتأتي
وطوحت الريح صوتا لديك من الحي
صمنا لها سوف تأتي
فلم يخطيء الديك ، مدت الينا خيوطا

هي الفزل قبل اكتمال النسيج ،
انتظرنا !

فسحقا لنا أمة تنتظر !

خذوا نومنا وامنحونا سلاحا
ومدوا الى كهفنا شمسكم ، نستفق أو نمت !
فمن يقرع الباب نفتح له صدر ياس
وننحت له فارسا من رخام
ونجدل له شعر كل العذارى حبلا !
شفتنا ضحى فارسا منكمو فوق سور الخطايا
بشعر العذارى !
فما ان سلخنا بمرآه - ميتا - نهارا ،
توارى !
وفي فجر خوف نظرنا بعين الصقور
الى ربنا (اللات) بعض ابتهاج
وبعض احتقار !
حرقنا بخورا ، فما شم عرفا
ارقنا دما فدبة الجذب ،
يارب انزل لنا قطرة يرتو زرعنا
جفّ عاما وبارت قرانا
فلم يستجب للبخور وأغفا !
قطعنا بفأس له أنفه واتجهنا
لرب سواه !
حرقنا بخورا وشعرا لعدراء ،
سمراء بنت لراع .
بكت وهي ترنو الى ساحر الحي ،
شدت لنا خوفها واحتمت بالنساء
وحامت على بيت راع : (حبيبي
اترضى يقصّون شعري ؟)
هربنا من الحي في الفجر نبكي
ونمنا بكهف الرقيم
وعشرون صيفا وما مر طيف بباب الرقيم
وعشرون صيفا حلمنا بكم ترقصون ،
ارتقصنا ، بعثنا رسولا يراكم
فلما اتانا .. بكى ، ثم نمنا !
وها ، مرّ صيف والف
وهرت كلاب الرعاة
وصوت انتحاء
أهم أهلنا يندبون ؟
أذي صرخة الحي ؟ قمنا ،
حملنا صخور الرقيم
قطعنا خطى الف عام اليكم
بني عمنا ، ها ، اتينا فصبرا !
ويا مهر عجل
فبينني وبين الوغى ألف عام !
.... رمال ، وذئ بقعة من دماء !
وسيف هنا يرتمي ،
صوت أنثى تنوح !
.... رماد . ولا موقد للرجال
ولا قهوة مرة للرجال !
اتينا على بيت راع
فقصت لنا بنته شعرها وهي تبكي
(خذوه ، فقد قصه قبل ألف حبيبي
وها ، قصّه اليوم جند الاعادي !!)

من أدب النكسة...

قراءة لقصة «فارس مدينة القنطرة»

بقلم سليمان فياض

المراثي الذي عرفه تاريخنا وأدبنا العربي ، اثر ضياع الاندلس ، وجزر البحر الابيض المتوسط من أيدي العرب قبل خمسة أو ستة قرون فقط .
لونان من ادب النكسة

من ادب النكسة الذي عرفه أدبنا العربي ، بعد الخامس من حزيران ، لونان من الادب في باب القصة ، نقرر حديثنا هنا عليهما في هذا المقال .

اللون الاول تعبر عنه القصص القصيرة والطويلة التي عالجت موضوع الصراع العربي الاسرائيلي ، مثل « سداسية الايام الستة » لامييل حبيبي ، و « عودة الطائر الى البحر » لحليم بركات ، وأقصوصة « اوراق شاب عاش منذ الف عام » ، وبعض قصص مجموعتي القصصية « احزان حزيران » ، وعديد من قصص « غسان كنفاني » وآخرين سواهم .
واللون الثاني تعبر عنه القصص القصيرة والطويلة للاكثرية الساحقة من قصاصينا العرب ، بعد الخامس من يونيو (حزيران) ، والتي عالجت موضوع الواقع العربي ، باعتبار ان ما فيه من تخلف وتقاليد ، وروح قبيحة ، وبداءة ، وقصور عن مواجهة التحدي الحضاري للعصر ، هو الذي اثر نكسة ١٩٦٧ ، وما قبلها من نكسات القرن العشرين ، وباعتبار ان الواجهة الوجدانية بالادب ، والعصرية بالعلم ، هي الطريق الوحيد للخروج من هذه النكسة ، وليلاد النصر ، مع ادب الحرب ، وتغير المجتمع العربي الى صورة علمانية وعقلية في شتى المجالات الحضارية .

وقد اخذت نماذج هذا اللون طريقتين : أحدهما طريق التمرية للواقع العربي ونماذجه ، مرتبطة ، ولو بالإشارة المعارضة ، بتجربة الصراع العربي الاسرائيلي ، والآخر طريق التمرية لهذا الواقع العربي ، دون محاولة للربط بين تجربة الواقع ، وتجربة الصراع .

ولهذا اللون من ادب النكسة نماذج كثيرة وعديدة ، أسهم فيها جل القصاصين العرب مثل « نجيب محفوظ » بمجموعتيه القصصيتين الاخيرتين ، « شهر العسل » و « حكاية لا بداية ولا نهاية » و « زكريا تامر » في مجموعته القصصية « الرعد » وكثيرون غيرهما . ومن الملاحظ ان قصص هذا اللون الناقد للواقع ، المجتمع عليه ، تأخذ لنفسها أكثر من سبيل ، حسب طبيعة الكاتب وجرائه ، وحسب الظروف الديمقراطية المحيطة به . فبعضها يلجأ في نقد الواقع وتعريته ، الى الرمز والتجريد والتضبيب ، وبعضها يلجأ الى تجارب ماثلة ،

بعد الخامس من حزيران (يونيو) ١٩٦٧ ، عرفنا في ادبنا العربي الحديث ما يمكن ان نسميه بأدب النكسة . وفي الاشكال الادبية المعتادة من قصة وشعر ومسرح . ولم يكن هذا النوع من الادب جديدا . فقد كانت له بدايات ضعيفة في الادب العربي بعد نكسة عام ١٩٤٨ . وتمثلت هذه البدايات في الاعمال الادبية التي كتبت باقلام فلسطينية في شكلتي القصة والشعر بصفة خاصة . وكانت هذه الاعمال الادبية الفلسطينية انضج من مثيلاتها التي كتبت باقلام عربية شقيقة في هذا الموضوع . ولان حرب عام ١٩٥٦ بين العرب واسرائيل الصهيونية ، لم تأخذ في وجنان العرب صورة النكسة ، فان ما يسمى بأدب النكسة في ادبنا العربي ، لم يتقدم كثيرا ، بمزيد من التطور والخصوبة والعمق .

لكن بعد حرب الخامس من يونيو (حزيران) ، واحتلال البقية الباقية من الارض الفلسطينية ، ومرتفعات الجولان حتى القنيطرة ، وسيناء حتى « القنطرة » ، بلغ ادب النكسة ذروته ، وما زال يضح إيقاعاته من هذه الذروة ، في سائر الاوطان العربية ، وبخاصة تلك التي هزّ ضميرها الشعبي والرسمي والادبي ، الاحتلال الاسرائيلي السريع الواسع المفاجيء . ولم يعد الكتاب والادباء الفلسطينيون وحدهم المبررون من ادب النكسة ، فقد انضم اليهم معظم الكتاب والادباء العرب ، ومن بينهم السوريون والمصريون والاردنيون بصفة خاصة ، بعد ان تكبد بلادهم بالاحتلال الذي يخشى ان يصبح استيطانا ، بل ان يستفحل ، فيصبح المزيد من اهل المدن والقرى العربية لاجئين جسدا .

وادب النكسة في ادب الحرب .

ادب الحرب في حياة الشعوب ادب بناء ، يحث ويعطي ، يحفز ويشير ، يدافع ويهاجم ، ويعرك الهمم ، حتى اذا ما انتهت الحرب ، ظل ادب الحرب يتحدث من الحرب باعتبارها ويلات انارها النازيون والفاشيون والفرقة والمعتدون ، واصيرت بها الشعوب التي تمسك للتقدم والسلام ، وتحرك للنمو والتقدم ، والبناء والتعمير . كما ترى في ادب الحرب بالاتحاد السوفيتي وفيتنام ودول أوروبا الشرقية .

اما ادب النكسة فهو تعبير عن هزيمة لم تتحول بعد الى مقاومة كبيرة ، والى امل مفتوح للنصر والمجادة ، انه ادب في طريقه الى ان يكون ادب حرب بصوريته : صورته الواكبة للحرب الفعلية الفارية ، وصورته الختامية لهذه الحرب ، التي تحاول الاستفادة من دروسها الانسانية ، طلبا للسلام ، وسعيا الى الامن ، لكنه في الوقت نفسه ، يمكن ان يتحول الى ادب مراث للدول والممالك والحضارات ، كادب

يستخدمها من التاريخ ، لفضح الواقع العربي ، او ربما أيضا لتصوير طبيعة الصراع العربي الاسرائيلي ، باعتبار ان التاريخ يكرر نفسه احيانا ، في تجارب الشعوب المهزومة امام غزائنها ، وبعضها يعمل التبعة بشجاعة المواجهة ، فينفذ الواقع ويعبره ، بصورة مباشرة ، قد تصل الى حد الهجاء ، والفناء ، والخطابة ، والرأء ، مستفيدا في وصول اعماله الى الجماهير ، من وجود اكثر من عاصمة عربية للادب .

فارس مدينة القنطرة :

على طول هذه المقدمة عن ادب النكسة ، فهي خطوط سريعة ، كان لا بد منها لفهم ما هو ادب النكسة ، وبالتالي نماذجه ، في محاولة لاستفادة الناقد والقارئ منها ، عند مطالعتهما لمعظم القصص الاخيرة ، بعد الخامس من حزيران ١٩٦٧ ، وهي قصص عظيمة القيمة والاثر ، تقوم بدور النذير قبل البشير ، والايقظ قبل مجرد التنبيه . وينبغي للقارئ والناقد معا ، ان يواجهوا هذه الاعمال بالكثير من الفهم كما تقوله ، او تريد قوله ، او حتى تشير اليه ، وبالقليل من المحاسبة على الفن ، وبمفاتيح الفن . فالقلم يتحول في يد قصاص هذه السنوات الرهيبة الى مصباح ، والقصة تحاول ان تقول ربما ما لا يمكن قوله بالقال . وكاتب القصة العربي المعاصر ، مهما كان اتجاهه ومدرسته الادبية ، اصبح له هدف محدد غالبا من كتابته ، واصبح يضع امام عينيه هذا السؤال : لماذا يكتب ما يكتب ، والان على وجه الخصوص ؟

وفي ضوء هذه الافكار عن ادب النكسة ، احاول ان اقدم للقارئ ، قراءتي كقصاص وقارئ لا كناقد ، كمواطن عربي لا كفنان ، لمجموعة قصصية جديدة للدكتور عبد السلام المجيلي ، عنوانها « فارس مدينة القنطرة » (١) . وبدون مزيد من الملاحظات حول هذه المجموعة وقصصها الخمس ، سندخل مباشرة الى قلب هذه المجموعة وفكرها ، ورؤيتها لصراعنا العربي الراهن مع اسرائيل في القصة « فارس مدينة القنطرة » ، ولواقعا العربي الراهن في القصصية : « مذاق النمل » و « نبوءات الشيخ سليمان » . وربما كان من قبيل التزبد ان نحاول التعريف ، بكتاب له من المكانة في وطنه الصغير سوريا ، مالمحمود تيمور من المكانة في وطنه الصغير مصر . فكلاهما رالد في فنه . وكلاهما وليق الصلة بترائنا العربي فلسفته ولفته وادبه وشعره وحكاياته ، أسماؤه ونواذره ، حكمه وامثاله . ويزيد المجيلي على تيمور بانه راوية مدعش لهذا التراث ، بل ويحفظ نصف شعرنا العربي ، وفي كتبه تتجلى طبيعة هذا الراوية ، في قصصه ، ومقاماته ، ورحلاته ، ومحاضراته ، واحاديثه ، ومقالاته ، وهو ما سوف نلاحظه في قرائتنا الفكرية اولا ، لهذه المجموعة الجديدة ، الشديدة التأثير والاسر ، وبخاصة لو اتبع لها ولغيرها من قصص ادب النكسة ، المزيد من ملايين القراء العرب ، الذين يرحلون تحت افسى الوان التخلف : الامية .

قصة « فارس مدينة القنطرة » يرويها مؤرخ لا نعرف عنه الا ان اسمه النعمان ، وان كنيته ابو وائل ، وانه فارس ، ومحارب ، وشاعر ، الى جانب غرامه بتدوين كل ما يمر به في يومياته ، وانه من مدينة القنطرة الاندلسية .

التاريخ يعيد نفسه :

ويروي الدكتور المجيلي في قصته ، انه سال عددا من اساتذة التاريخ العربي من « القنطرة » فاخبروه ان الاندلس القديمة كانت تحوي اكثر من مدينة وقرية وموقع بهذا الاسم ، وبينها مدينة القنطرة التي تقع على نهر التاج ، قريبا من الحدود البرتغالية ، على طريق لشبونة .

ويرجع الدكتور المجيلي ، ان مدينة القنطرة التي يتحدث عنها

(١) منشورات دار الاداب ، بيروت .

الفارس الشاعر النعمان ابو وائل في مخطوخته ، هي « في جنسوب الاندلس بين غرناطة والساحل الممتد من الرية الى الجزيرة الخضراء ، لان النعمان ذكر في مخطوخته ، في اكثر من مناسبة ، وادي طيبة ومدينة « طيبة » وذكر « رندة » و (جبل عبد العزيز) ، كما يرجح ايضا ، ان وقائع هذه القصة المخطوطة ، حدثت في سنة من «الآخر القرن الخامس عشر الميلادي ، التاسع الهجري ، او اوائل القرن الذي يليه ، بعد سقوط اشبيلية وغرناطة في يد الاسبان ، وتراجع العرب الى مناطق الساحل الجنوبي ، تراجعا مؤذنا بضياع ذلك الفردوس من ايديهم .

ولقد بدأت هذه القصة المخطوطة ، كما تقول اوراقها ويومياتها ، في يوم الاربعاء الخامس عشر من شهر صفر ، من ذلك العام المجهول ، وانتهت هذه القصة المخطوطة في يوم الخميس السادس من ربيع الآخر ، اي بعد ما يقرب من شهر وواحد وعشرين يوما .

يحكي الراوي القديم ، الشاعر المؤرخ ، والفارس المحارب ، في مخطوخته ، قصة ضياع القنطرة ، وضياع أهلها بين لاجئين ، وغرباء في مدينتهم نتيجة للغزو الاسباني الذي لم يكن يهتم على أهلها ، الا نتيجة لخيانة فريق من ابنائها ، وقبولهم ان يكونوا عملاء للاسبان ، بل وان يكون معظم جندهم من الاسبان لا العرب ، ونتيجة للفرقة بين ابنائها ، وانقسامهم في مواجهة العدو الى معسكرين متنافرين احدهما على شرفه وكثرته واخلاصه لآخره له ولا تترس بطنون الخداع ، فيقومون ضحية لكر العملاء ، والوصوليين ، والثاني على قلته خائن وغادر ، وبائع للاهل وللوطن ، نظير وعود بالناصب . واغراوات بدوام السلطة ، ويستمد مكره من مكر جيش العدو ، ولصالحه ، والذي يخطط له ويلعب .

على المسكر الشريف الاول ، كان القائد العربي المهلهل بن سلام . وعلى المسكر الثاني كان الامير ابن ساعر ، الفاسق الذي لا يصح له جهاد حتى لو اخلص النية . وعندما تصل الاخبار بان عساكر الاسبان ، يتجمعون لحرب العرب بقيادة القائد الاسباني « تودر » يستكسر المهلهل ان ينضم الى ابن ساعر ، لانه يعتقد انه غير مخلص ، بل انه يهدف الى ذبح خصومه العرب وابولادهم ، ليخلص له حكم القنطرة . لكن الصراع بين العرب والاسبان يأخذ طريقه الى الدروة فيتجمع خمسمائة فارس عربي بقيادة المهلهل بن سلام ، ويرابطون في سهل « السيسبان » ، لامر من : الامر الاول ، ان المهلهل ورجاله كانوا مقتنعين بان « تودر » سيهاجم القنطرة بجيشه من هذا السهل ، لانه نقطة الضعف في دفاع المدينة ، والمدخل اليها . الامر الثاني ، ان ابن ساعر مع ادراكه لهذه الحقيقة رابط برجاله واكثرهم من الاسبان ، على المرتفعات الجبلية في مضيق « بنيسة » ، بالرغم من معرفته ان عددا قليلا من الرجال يكفي لدفع جيش باسره فنه ، وان العدو لن يهاجم القنطرة من نقطة قوتها ، وانما من نقطة ضعفها ، من سهل السيسبان الكشوف والمفتوح . وهذه المعرفة من ابن ساعر تشير بكل اصابع اليد الى سوء نيته ، وتواطئه مع العدو الاسباني ، وعاملته لتودر ، وخداعه لقومه العرب .

وحاول الامير ابن ساعر معاصرة المهلهل بن سلام ، ومصادرة ما لديه ورجاله من آلات الحرب والزاد ، بحجة حاجة الجيش اليها : لكن تجمع اهل المدينة حول المهلهل ، حال بين جند « زنجالة » الاسبان ، وبين تحقيق فرضي الامير ابن ساعر ، ولولا ان حال الفقيه ابن حفص بين الناس وبين الجند « زنجالة » لاكلتهم الناس ، فقد كان الفقيه ، لشدة حرصه على وحدة الصف في مواجهة العدو ، يريد تفادي حرب أهلية ، بينما العدو واقف على الابواب ، ولو لا بالصمت ، او انحاز الى معسكر المهلهل ، لتشير مصير القنطرة ، واهل القنطرة ، برغم الحرب الاهلية ، فالشغب هو القوة الاكبر ، وهو في جبهة المهلهل ، وان فتت في عضدة اشاعات الامير ابن ساعر ،

وتزايد جيش المهلهل في سهل السيسبان ، وجاءت الاخبار بان جيش تودر يستعد للزحف نحو السهل من جانب المخاضة ، ومسكن وراء اشجار الزيتون . وانعقد مجلس الحرب في فسطاط « ابي بكر بن مرداد » ، قائد الجيش المضري . وعندئذ انجاز النقيه ابن حفص كلية الى جبهة المهلهل ، بعد ان رأى اجماع الناس على الوقوف معه .

وكما توقع الجيش المضري ، جاء زحف جيش « تودر » على سهل السيسبان ، عابرا المخاضة . وحدثت معركة لم تطل ، وانهزمت النصر لاهل القنطرة ، ولاذ الناجون من جيش « تودر » الى ما وراء المخاضة ، واحتنوا ببساتين الزيتون في سفوح التلال ، بينما احرق المضريون خيام معسكرهم في يوم الثلاثاء ، في الثامن والعشرين من صفر الخير .

ثم نرى في يوم الجمعة الخامس عشر من ربيع الاول صبية لاجئين من القنطرة الى طيبة ، وحرهم المهلهل ، وما امكن انقاذه من قصره في القنطرة ، فقد سقطت القنطرة ، وتحول اكثر اهله الى ظمسون متلاحقة ، هاربة من القتل في القنطرة ، او من ذل اشد من القتل ، وراح النعمان يتمنى الموت ، والناجون يكون ، والاطفال يطلبون آباءهم .

لقد قتل المهلهل ، وقتل ابو بكر بن مرداد ، وضاعت القنطرة التي كانت قلعة بين المضايق ، و « امتع من عقاب الجو » . فما الذي حدث ؟ وكيف وقعت الهزيمة بعد النصر ؟

تلك الوقائع يرويها النعمان في يومياته ، على السنة الناجيين من الفرسان . وخلصتها الاخيرة ، ان جنس « تودر » لم يغادروا مواقعهم في بساتين الزيتون على التلال ، وراء الجانب الآخر من المخاضة ، وان الامير ابن ساعر ، عندما رأى هزيمة سادته الاسبان ، من يدين لهم بالولاء ، لجأ الى الخديعة . فدبر ابن ساعر كميناً باشارة تودر او دبره باشارة ابن ساعر ، فقد ارسل ابن ساعر رسولا الى المهلهل ، يخبره انه ينبغي عليه ورجاله ان يستسلموا ، لان مدينة القنطرة قد سقطت فعلا في يد جند تودر . وطلال الجند حول هذا الخبر في معسكر المهلهل ، فذهب بنفسه ليتأكد من الخبر وهناك عند القنطرة ، وقع في الكمين الذي دبره ابن ساعر ، اذ قتل بعد دفاع بطولي ، وبرغم قلق الجند على مصائر اهلهم في القنطرة ، لم يتحولوا عن موابنتهم في سهل السيسبان ، بعد ان وعظهم الفقه بن حفص ، وشد قاداتهم من ازرهم ، فارسل اليهم ابن ساعر رسولا بخدمة اخرى ، يطلب نصف الجيش فقط لان طليعة من جيش تودر ، قد نزلت وادي شرشال ، لتقطع الطريق بين المقاتلة في سهل السيسبان والقنطرة ، وقدم الرسول سيف المهلهل امانة على ما يقوله ، وخدع الجيش المضري ، فانصرف نصفه مع رسول ابن ساعر الى وادي شرشال وعندئذ حدثت معركتان : احدهما في وادي شرشال ، حيث اصطدم جيش ابن ساعر بنصف الجيش المضري القادم . وكان جيش ابن ساعر الخائن يرتدي ملابس تودر ، ودارت معركة ضارية ، طحن فيها الجيش المضري الذي فقد قوته بانشطاره . والاخرى في سهل السيسبان حيث عبر جيش تودر المخاضة في كثرة وفيرة العدد والمعدة الى البقية الباقية من الجيش المضري في سهل السيسبان . وراح جيش تودر يدور حول الجيش القليل العدد ، دون ان يلتحم به ، وعندئذ جاء جيش الامير ابن ساعر ، وفي الحال اصطط جيش تودر على المسيرة صفوفها متراسة ، وتقدم ابن عمرون احد قواد العملاء لتودر في جيش ابن ساعر ، واخبر قائد المضرية في الموقع ، ابا بكر بن مرداد ، بان القنطرة قد سقطت في ايدي جيش تودر ، وبان ابن ساعر قد صالح تودر ، على ان يظل ابن ساعر اميرا على القنطرة ، ويظل ابن عمرون نائبه ، فاتهمه ابو بكر بالخيانة ، ورفع عليه سيفه ،

ولكنه لم يصبه في مقتل . بل اصاب ابا بكر سهم مرائي ، نفذ منه في مقتل . وتوقع رجاله ان يحاط بهم من الجانبين ، لكن ذلك لم يحدث ، فقد قتل قائدهم ، وهم بعد قلة ، وهكذا انتصر جيش تودر ، وانصرف جيش ابن ساعر ، وتفرقت البقية الباقية من الجيش المضري ، بعد مصرع قائدهم ، ويأسهم ، وقد قرأ في نفوسهم « ان الذي اتى على قرطبة واشيبيلية وقرنطرة ، قد اتى على القنطرة او هو ات عليها مصبها او ممسها » ، وقل منهم من قدر على بلوغ القنطرة ، فقد كانت الدروب مأخوذة عليها بجيوش الاسبان ، الذين تمثلوا في كل مكان يملأون السهل والجبل .

ويقع الراوي المؤرخ الشاعر ، والفارس المحارب ، صريعا الحمى اياما في طيبة وحين يفيق في صباح اليوم السادس من ربيع الآخر ، يأتي اليه ابو مرداس الفزوي ، يخبره ان ابن عمرون في طيبة ، وانه يفخر بجهاده ، وبفعل سيده ، وانه « انقذ جيش المضري من ان يخطر به ، حين تسلل العدو الى مدينة القنطرة ، فاستنقذه من الخطر ، وجمعه ليوم عظيم الكرة !! ويخبره ان مقاتلته كثيرة من الاسبان » زنجالة الجبل قد جاءوا الى « طيبة » مع ابن عمرون ، ويظهرون ان نيتهم الجهاد ، وتتسائل الراوي النعمان بن وائل في يومياته الاخيرة : « اعوذ بالله من غضب الله . اترى طيبة تذهب كما ذهبت القنطرة » . وقول الراوي لابن مرداس : « اني على عثتي وضعفي ، لاقوم غدا في المسجد الجامع ، بعد الصلاة ، فاعرف الناس بحقيقة ما جرى ، واحذرهم من القبل » فيقول له ابو مرداس :

– انصحك بالا تفعل . انك لا تدري ما بالقوم من عمى ، كان الله ختم قلوبهم ، على سمعهم ، وعلى ابصارهم غشاوة ، فهم لا يفعلون ...

فقال له النعمان : « والله لافعلن ، ولو كان فيها نفسي » ويحس من غيظه بالقشعريرة تاخذ اطرافه ، وتعاوده الحمى ، لكنه يليق عند الغروب . وارانى الآن في خير ، واني غدا لفاعله .

هذا ما قاله الراوي القديم المؤرخ الشاعر ، والفارس المحارب « النعمان بن وائل في ختام يومياته الاخيرة من المخطوطة .

اما ما قاله الكاتب الدكتور عبد السلام المجيلي ، في نهاية قصته عن المخطوطة ، فقد كان بالحرف الواحد ، هو : « ما الذي فعله النعمان بن وائل بعد ذلك ؟ هل خطب يوم الجمعة ، فافرق ما في جعبته ونفسه ، ام توانى فلم يفعل ؟ هل عاوده المرض فمات ؟ ام حيل بالقسر بينه وبين ما كان ينوي ؟ لسنا على ثقة من شيء من هذا ، وكل الذي نعرفه ان طيبة التي يذكرها مدون المخطوطة فيما دون قد ضاعت ، كما ضاعت القنطرة قبلها ، وكما ضاعت قرنطرة وطيطة وقرطبة واشيبيلية . اين تقع طيبة هذه ؟ ذلك لا يهنا في شيء . فقد يكون هناك في الاندلس مدن كثيرة باسم طيبة ، مثلما مدن كثيرة باسم القنطرة ، وكلها ضاعت ، ونحن نعرف ان كل الاندلس ، من ايدي العرب ، قد ضاعت !! »

كرامة الانسان :

الصورة الاخرى لادب النكسة ، هي صور من داخل الوطن صورة تقدم التبرير والتفسير ، لما حدث في نكسات ثلاث بين العرب واسرائيل ، وتقدم جانباً من هذا التبرير والتفسير ، صورة ان الانسان العربي المهان ، تحرمه السلطة من كرامته الانسانية تسلبه هذه الكرامة بمذاق النصل .

هذه الصورة تحكيها قصة بهذا العنوان « مذاق النمل » تحكي القصة عن مجموعة قامت بانقلاب ، او ساعدت عليه في وطن عربي ، كانت مجموعة من اصحاب المثل ، فقتع افرادها بان يطلوا من رجال الصف الثاني .

لكن ، كما قام انقلاب قامت به عصبة مخلصه للحكم ، قام ضده انقلاب اخر ، فشل الانقلاب الاول ، ربما وهذا ما لا تقوله القصة –

لانه يلتقد صلته بالجماهير ، ولان رجال هذه المجموعة في الانفصال الاول ، كانوا من رجال الصف الثاني فقد اغفوا من عملهم ، واغدى عليهم الخير . ليرضوا ويصمتوا ، لكن تمردا يحدث ، فيتهمون به زورا ويقض عليهم ، ويساقون الى السجن ، والتعذيب الرهيب الذي يسلب الانسان كرامته .

ويتجسد هذا التعذيب فيما يرويهِ « احمد » راوي القصة للدكتور العجيلي . خلال هذا التعذيب ترفع قلما أحمد في « الفلقة » يوجهه الضرب فيصرخ صراخا لا تطفئ اغانى السجن ومؤثراته التي تضخمها الميكروفونات المنبثة ، صراخ يفرز له الجالادون السبعة أنفسهم ورئيسهم . فيسد احدثهم فمه ، بحشو نعله نفسه في فمه . يصبح النعل في حسه وشعوره ، رمزا لفقدانه كرامته الانسانية : « تصور ذلك الحذاء في فمي ! لعلي قادر على ان انسى كل ما مر بي من عذاب ومهانة في ذلك اليوم ، وفي ايام غيره ، وكل شعور سعيد او شقي مر في سني عمري كلها ، ولست قادرا على نسيان مذاق النعل في فمي . من يستطيع ان يتصور مذاق النعل غير الذي ذاقه ... لم افو على احتمال مذاق النعل في فمي ، فانفجرت كل ما في خلايا جسدي من قوى ، في انتفاضة حررتني من ايسدي جلادي ، وكان اول ما فعلته والشئ الوحيد الذي فعلته ان انتزعت الحذاء من فمي ، وقذفته بقوة ، حتى سمعت صوت ارتطامه بالجدار . لم امتلك نفسي بعد تلك الانتفاضة الا قليلا ، فقد نزل بي اللكم والركل من جديد .. »

وخرجت هذه المجموعة يوما من السجن . كان « سهيل » احد افرادها ، فتخلص من مذاق النعل بالموت ، تحطم معدنه ، لفرط حساسيته الاجتماعية ، وانتحر : « ان اطفالنا الصغار يتعلمون في المدارس ان النار ولا العار ، والنية ولا الدنيا . ولقد أثر سهيل النية فكان خيرا مني في التفكير وفي المصير » .

احمد هرب من بلده الى احدى امارات الخليج . ارتد الى البداوة ولبس ملابس اهلها ، الجلباء ، والعمال . انقذ كرامته الانسانية مرتين ، مرة بلطفه للنمل ، ورفضه لمذاقه ، ومرة بهربه من بلد يلقى فيه اهله طعم النمل ، حين يصبحون خصوما لسبب او لغير سبب ، وتثور عليهم الدائرة عمل مشرفا على المضخة التي تصفي المياه لشرب الشيخ . وبسطه له احيانا حساباته بين اهل بسطاء في المعرفة ، ليس بينهم مثقفون . فانا لا نستطيع ان اكتمل ان ربح الثقافة تخفني ، ومع شيخ « لا يؤمن الا بالكتائب . وبتحفيظ القرآن » .

الاخرون لاموا سهيل لانتحاره ، وادانوه لهربه : « كان سهيل افضل مني ، وافضل ممن شك من بعض زملائنا الذين كانوا يزعمون انهم معنا ايماننا بالقيم الخيرة ، فلما هبت الريح الى اتجاه آخر ، مالوا معها ، هؤلاء الذين يزحفون في ركاب الموكب السائر الآن ، ليس لهم في نفسي اي احترام ، ما دمت ارى افواههم محشوة بالنمل ، وقد استمأوا مذاقها ، فهم لا يفكرون حتى في التخلص منها ولكنسي هنا ، على هذا الشاطئ البعيد ، اتسائل عن زملاء آخرين غير هؤلاء . زملاء في عصبتنا التي ملكت امنة الامور في تلك الايام ، انهم لم ينقلوا كرامتهم بالموت ، كما فعل سهيل ، ولا تجردوا من انفسهم كما افعل انا ، بل عادوا الى الميدان ينتظرون في تيقظ ، او يعملون في الخفاء ، يجلدون اسواط اخشن ، من تلك التي جلدت اناها ، وينحتون اخشابا اقسى من التي صلبت رجلاي عليها في السجن ، ويجمعون النمل ليحشوا بها فم الظالمين في يوم مقبل ، اترى هؤلاء افضل من سهيل ، او مني على الاقل ؟ »

ويعلق الكاتب الراوي على تساؤل احمد : « وافكر في مغزى تساؤله الاخير .. ماذا كان يعني بذلك التساؤل . بالتفكير فطنت الى ان احمد مشفق على الاناسي الذين

سترتلح اقدامهم على خشبة الفلق التي رفعت على مثلها قدماء ، وعلى الذين سيدوقون من مذاق النمل ما ذاقه . ان عذابه لم يقض على احساسه وانسانيته ، وامحاؤه لم ينسه وجوده ، وجوده كاتسان . وآية ذلك قلقه وحيرته ، وتساؤله ايهم خير : الميت ، ام العامل لغير ما يتلاءم مع كرامة الانسان والانسانية ؟

الواقع والنبوءة :

والصورة الثالثة - لادب النكسة في هذه المجموعة القصصية ، هي ايضا صورة من داخل الوطن ، صورة تحكي في قصة « نبوءات الشيخ سليمان » مدى انفصال نوعيات المتطوعين لانقاذ فلسطين ، عن الشعب الفلسطيني ، عام ١٩٤٨ ، وبين هؤلاء المتطوعين ، المتمركزين في قرية بيت « جن » (بفتح الجيم) ، في الجليل غربي صفد ، وشمال الرامة ، في منطقة جبلية وعرة الداخل - شباب من مختلف الطبقات الاجتماعية والمستويات الثقافية .

ان اهل القرية لا يستقبلون هؤلاء بود وترحيب ، ويفتحون لهم بيوتهم ، الا بعد ان يصل اليهم فلسطيني اسمه ابراهيم ، ويقنع اهل القرية بهم ، وبنبيل مقصدهم .

وان احدثهم ، وهو راوي القصة ، الذي اصبح يعاقر بنت الحان ، في بلده بعد النكسة ، يرى صورة كبيرة ملونة لجورج السادس ، ملك انكلترا . وزوجته الملكة اليزابيث ، في بيت الشيخ سليمان الذي يقيم هيفا فيه . فيصبح بمضيعة :

- كيف تجرؤ على ان تعلق صورة اعدائنا في صدر بيتك ؟ ويجلب الصورة بعنف في وجه مضيفه ويكرها ، فيجمع الشيخ بقايا زجاجها حزينا ، ويلقيها في فجوة في الجدار ، وراء جرة كبيرة ، ويخرج مطرق الرأس . لا يرفع رأسه ويندم المتطوع ، لما فعل ، ويذكر نفسه بان العنف يجب ان يحتفظ به للاعداء ، وان بني الوطن لهم اسلوب آخر لرد الضال منهم الى الصواب . وينهب المتطوع الى الشيخ سليمان الرقيق الوديع في عليته المكشوفة ، والمشرقة من داره على سفح الجبل ، فيجده يقرأ في مخطوط ، محركا شفثيه دون ان يرتفع له صوت ، ويتودد المتطوع اليه بالكلام باحثا عن طريقة يعتدل فيها اليه من خشونة عمله ، دون ان يبدو اعتذاره تراجعاً مشيناً ، ويتطارحان الشعر ، ولا يجب احدهما بلوق الاخر او اخياره . فالتطوع مدرس ادب في بلده ، والشيخ سليمان يقف عند الفيبات والنبوءة .

ويحتج الشيخ سليمان لا على كسر الصورة ، وانما على الطريقة التي كسرت بها ، ويتهمه انه ورفاقه عاجزون عن العلم ، وليسوا اهلا له ، بل يقول :

« لو كان لك عقل لما كنت هنا . ليس هذا علما بل هو تفكير » وعند فجر تلك الليلة ، يعود اليه مدرس الادب المتطوع ، ويدخل عليه خلوته ، فيحس به من غير ان يراه ، ويأذن له بالدخول . ويدور بينهما حوار ، تتخلله نبوءات الشيخ سليمان ، قال الشيخ سليمان ساخرا :

- كان الاحسن لك ان تظل في فراشك ، وتشبع نوما . يجب ان تعتني بصحتك ما دمت جئت لتتأرب ، فلا بد لمن يريد ان يذبح الخروف ان يسمنه اولاً . اليس كذلك يا بني ؟

- من الذي سيدبح في هذه الحرب يا شيخ .
- كثيرون .. ألم تأتوا من مدنكم وقراكم لتموتوا هنا .. ولكنكم لن تموتوا جميعكم . الطيبون منكم سيموتون .

- وانا ؟ .. آتاني طيبا ؟
- قلت ان الطيبين وحدهم سيموتون . اما انت ، فستعود الى اهلك سالما ، لانك لست طيبا .
ثم قال الشيخ سليمان :

يفسدها من القرن ؟ .. هات كاسي الثانية يا ابا معروف . شكرا الان
استطيع ان اسكر » .

قلعة جعير :

ولعله من المفيد هنا ، ان ننقل عن المجيلي ، من كتابه « اشياء
شخصية » سطورا ذات مغزى ، وثيقة الصلة بموضوع قصة « مذاق
النمل » ، وبقصص هذه المجموعة من محاضرة له عن الكرامة
الانسانية ، ألقاها المجيلي في مدرج جامعه دمشق ، في الاحتفال
الذي اقامته رابطة الدفاع عن حقوق الانسان . عام ١٩٦٤ . يقول :

« في تاريخ بلادنا ، ان « جعير بين كثير الثغى » ، كان يملك
قلعة على شاطئ الفرات ، لا تزال اطلالها قائمة هناك ، تعرف باسمه ،
قلعة جعير . واذا كان موقعها منيئا . متسلطا على المواصلات فسي
جانبى الفرات ، فقد فاوضه امير حلب « خالد بن بدران » ليسلمه
القلعة ، على ان يعطيه بدلها اخصب الاراضي في سهول حلب ، في
تلاف وبزاعة . فقبل جعفر بن كثير بالمبادلة ، وانتقل الى ذلك
السهل الفني الخصب ، ينمي المال ، ويبحث عن الترف . وفي ذات
يوم ، بعد ذلك بسنين ، مر بجعفر احد معارفه القدامى من البداة ،
وساله عن امره وحاله . فتهد جعير ، وقال : تسألنا عن حالنا ؟ فقدنا
العز منذ فقدنا القلعة ! .. فحذار من ان تظت هذه القلعة من بين
أيدينا بالتراخي او بالتفريات . وحذار من ان نقول بعد فقدنا يوما :
لقد فقدنا العز ، منذ فقدنا القلعة « قلعة الكرامة الانسانية » .

بعد ذلك نجد في هذه المجموعة القصصية « فارس مدينة القنطرة »
قصتين : « الحب في قارورة » و « العراف » او « زقاق مسدود » .
يمكن ان يقال عنهما بالتجوز والتأويل او لهما صلة بادب النكسة ،
لانهما تقدمان نماذج شرقية مريضة ، ومتخلفة عن روح العصر ، ونماذج
الانسانية المتطورة ، كتبرير آخر لما حدث قديما ، ولما يحدث في ازمة
تالية لمدينة القنطرة ، التي هي كل مدينة عربية مفتعبة ، او فسي
طريقها الى الاغتصاب ، اذا لم يمل الى الجانب الاخر ميزان القضاء ،
وتثقل كفة العدل في يد القدر تتحرك امة بأسرها ، لتغير ما بانفسها
واقفها . لكنني ارى هذا التأويل بالنسبة لهاتين القصتين مفتعلا ،
وليس له سوى اتصال واه بموضوعنا . فهما من القصص الاجتماعية
العتاد ، الذي يصعب ان نجد له صلة في هذه القراءة الفكرية ، بادب
النكسة المقدمة الاولى لادب الحرب او لادب رثاء .

سليمان فياض

القاهرة

صدر عن دار مكتبة التربية
كتاب

الامام الحسين

تأليف العلامة الشيخ

عبد الله العلايلي

يطلب من جميع المكتبات الكبرى

— جئتم تنقلون فلسطين ، أهلا وسهلا بكم . هل تنقلون سهلا ان
تظهر هذه الأرض بمائة او مائتين من المتطوعين ، وبعض البنادق
والرشاشات ؟ في قديم الزمان كان يموت الانبياء وتسمى الشعوب ،
وكانت تهدم الهياكل ، وتسيل الدماء انهارا حين يتدنس حجر من
هذه الأرض . فمن انتم حتى تظهر بموتكم ، وحدكم ، فلسطين ؟
الطيون وحدهم هم الذين يموتون هنا ، وليس فيكم من الطييين ما
يكفي لتطهير هذه الأرض من الدنس الذي فيها . ولذلك قلت انك
ستعود الى اهلك سائلا ، انت وامثالك ستعودون سائلين . من فسلكم
هنا ستكسبون قوة ، وسيصبح لكم سلطان . ومع انكم غير طييين فاتم
غير خبثاء فلذلك ستعودون ، في بلادكم ، في سبيل فلسطين ..
ستعودون ان لم يكن بالجسد فبالروح ، لم لا يكفي هذا لانقاذ فلسطين .

— اليس عندك لنا غير الموت يا شيخ ؟ اتق الله في شبابتنا .

— موت جماعة واحدة لن يظهر الأرض يا ابني . بعدكم سيأتي
اناس هم دوتكم ، اناس لم يخوضوا الحرب ، فلم يفسلوا فيها . انهم
دوتكم في العمل ، ولكنهم مثلكم في حب القوة والسلطان ، وفوقكم
في الفرور . هؤلاء سيموتون ايضا . من لم يمت بجسده فبروحه ،
في سبيل هذه الأرض . وذلك لن يكفي . جماعات اثر جماعات تعاقب
ثم تنقرض على هذا السبيل . يجيء الطييون في البدء ويذهبون ، ثم
الاول طيبة ، ثم يأتي الخبثاء . نعم . ان الخبثاء لا بد قادمون او تلك
الذين يبيعون ارضهم وملتهم ، ويتظاهرون انهم يضحون في سبيل
الأرض والملة ، ويأتي بعد ذلك الخونة الكاذبون ، ثم خونة صادقون
لا يبيعون الأرض بل يتنصلون منها . كل هؤلاء سيأتي بدوره . من
ينفخ يده من فلسطين ، لانها وقعت في حفرة اعظم من ان تلحقها يده
المنقذ ، ومن يبيع الامها واطفالها بفلس ، او بضحكة امرأة . ويأتي
من دمك ولحمك من يتنصل من فلسطين ، لانها تنقص نومه ، او تفكر
جيبه . وبعد كل هؤلاء يأتي الآخرون . اذا كان من قبلكم قد قبض ثمن
الذي باعه من تراب الأرض المقدسة ، او من دم اهلها ، فسان هؤلاء
سيدفعون فوق الأرض لئلا يخلصهم منها ، ومن اهلها . حينذاك ،
حينذاك فقط ، بعد ان يموت الناس ، ويحترق التراب ، ويحكم
الفاشل ، ثم العاجز ثم العائن ، ثم العاجز ، تهتز جنبات الأرض ،
وتجبل الأمة بالآثم ، لتلد النمل الطهر . هل فهمت ما اقول ؟ لم تفهم
هند القروب ، فهل فهمت الان ؟

كان منظر الشيخ سليمان غريبا ، وصوته قد ارتفع الى الطبقة
العادة ، واكتسى رنة الغضب . « ويتكلم بلسان في وجه من الشمع
لايت التعابير » .

وبعد سنين يحكي مدرس الادب ما حدث له في بيت « جن » ،
من خلال متولوج طويل ، وتداخل في الزمن بين الماضي والحاضر ،
ويروي نبوءات الشيخ سليمان لرفاقه ، في حانة « الشاب الطريف » ،
وللسافي معروف . فلا يصدقونه ، بعد ان مر خمسة عشر عاما ، بعد
ان ضاعت « بيت جن » في لواء الجليل ، الذي لم يكن به اسرائيلي
واحد ، فاصبح يخفق فوقه علم اسرائيل ، واصبح المعاربون القدامى
يسكرون لا بالخمر ، وانما من الملق بالراديو ، الذي لا يكف عن حرب
الكلمات ، واحدا بعد آخر ، ومن محطة الى اخرى .

ويقول مدرس الادب ، المتطوع القديم لرفاقه : « مات منا الطييون
ويقي من لم يمت ليثري ، او ليتحر ، او ليحكم ، وصارت لبعفنا
كما تنبا الشيخ سليمان دولة وسلطان ، ثم تولوا ليأتي من بعدهم ومن
بعدهم ، في انتظار ان تظهر فلسطين من الرجز والدنس . نعم سيأتي
الحاكم الذي يبيع فلسطين ، ثم الذي يدفع مالا ليتخلص من فلسطين
بل لعل هؤلاء اتوا ، وهم يقودوننا ونحن لا ندري . السنا سكارى
باقوال هذا الملق الذي في كلامه من النشوة ، اكثر مما في كل
بطحاتك يا ابا معروف ، اما قال ابو العلاء ان الأرض محتاجة لطوفان



الليلة نمت في سبيل الماء والرمل

١ -

قلت : يا رب ، هل ان كل ما يتمنى المرء لا يدركه ، في هذه
الغاية الى الابد ؟
بل اجعل يا رب ، لابنك الطفل ، الآن وغدا ، وفي سن الكبر
وأرذل العمر ، مركبة طويلة . وبقيى قدرتك ، لا تفسح في ذاكرته
مكانا لغير الماء ..
يا رب الابد . يا رب كل عدم .

٢ -

.. ها انا وصلنا ..
- المشي على البحر جميل جدا .
- تجيء كثيرا الى هنا ؟
- نذهب دائما الى الحديقة .
- الحديقة قريبة من البحر .
- لكننا نبقى هناك دائما .
كانت عيناه تتوامضان ، بالفضول والبهجة ، وبدا وجهه صبوها
وهو يدير طرفه الى الماء .
كانت راحته الطرية الصغيرة ، تملأ راحتي بالدفء . والصمت
والكلام بيننا يتوالفتان .
- هل تعرف ان نوم ؟
- لا اعرف . هل تعرف انت ؟
- لم أعلم بعد . ساضع شيئا على وجهي عندما اغوص .
- نفوس .. لماذا .. الماء تحت
- انني لا ابقي هناك ، اغوص لم اخرج .
- الماء تحت البحر مظلم .
- ليس مظلما عندما اضح ذلك الشيء على وجهي .
- وتحت الماء صفور واسماك كبيرة ، هل تعرف ؟
- رأيتهم يفوصون ويخرجون .
- اين رأيتهم ؟ ..
- الم ترهم ؟
- لم اراهم .
- يظهرون في برنامج التلفزيون .
- انا لا ارى التلفزيون .
- الم تر المركبة الطويلة ؟

٣ -

لم يكن صوت الماء عثيفا ، الى جانبنا . كان يسرح خفيفا
واثقا ، ذات أصمية سيفية مترعة بالنداء ، وعلى سطحه تبرز أضواء
الشارع ، النحاسية الباهرة .
هو نهر ، لكن الطفل يقول عنه بحر . ومن قرارة النهر العميق ،
كانت تبعث دقات وانية ، تنتظم في الصمت الذي انتشر علينا .
صمت شامل متسع ، يلعب به الهواء الهفاهف . لكنه صمت لسابت
ثقيل ، كأنما يكتفي بنفسه . بينما اقداما توقع على العشب ، النابض
بالبلل والطراوة الخافتة .
كنت قد آسست في نفسي ، رغبة في المشي اكثر ، الا ان الطفل
شعر ببرودة . وعرفت ان بدا صدره ينهج ببطء ، ان بعض التسبب

أدركه . فمسحت على شعره ، وخافني مغمم بالفة وحنان نحوه . وقلت
لنفسى : لتتوقف بعض الوقت . واقتعدنا الأرض الخضراء . جلس على
الأرض المشبية لصقي ، فاحطته بذراري . كانت السماء فوقنا صافية
شاسعة ، وأمامنا النهر عريض هائل . وشعرت بدفته القريب منى ،
بغمري ، شديد العذوبة ، وكاني في حضرة حلم . بينما كان النهر
هادئا . . هادئا حتى الجبوت ، وكاني اذا ما أمنت النظر فيه ،
سينزع منى والى الأبد ، الماضي الذي عشت فيه .

سالت الطفل : هل ترجع للبيت ؟ فقمم وهو مطرق الرأس :
ليس الآن . فلم ترجع ؟

وكان البيت بعيدا عن النهر ، يقبع مكافحا وسط بيوت متلاصقة
منتظمة ، وشديدة التشابه . بيوت عديدة أقاموها في ظاهر المدينة ،
بحيث تفتح نوافذها ، اما على البيوت المجاورة ، او الى الجهة
الأخرى على أرض فسيحة : متربة وخلاء . ولم يكن يعد البيوت واحدا
عن الآخر ، سور او باب خارجي او حديقة او بضع حديقة . وكان
على الطفل ان يقضى الوقت (الوقت الضيق الذي بين المدرسة . .
والمدرسة) ، بين الجدار الواطيء المائل وجدار البناية العالي . . على
السلم اللولبي ، يلهو مع اولاد الجيران .

ثم ألقى برأسه على حضني ، وعرفت انه سيففو ، ففقا . وثنى
ساقيه الى صدره ، متخذاً وضع الجنين ، وكأنا ينسحب من خطر
مقبل . وبدأ في ذلك ، كتلة رفيقة ضعيفة مستسلمة . وراقبت وجهه
فكان متشعرا بالاسى ، كأنه يحمل في ضميره عينا ما . فقلت لنفسى :
لاكن رقيقا على نفسي ، ولا اترك قيادها ، حتى لا أجدني بفتة أزيج
رأسه عني ، وأمضي بعيدا عن النهر العميق ، الى قلب المدينة
الجياش .

واذا ما أذنت الشمس بالغروب ، أغمضت عيني للحظات ،
وأغلقت العجلة باليد الأخرى ، وقلت : يا رب ، خذ بيد طفلك . خذ بيد
أحلامه الطاهرة ، وأشواقه الأخرى البيضاء . ودعه ينهض ويكبر
ويصبح رجلا . ولا تنسه يا رب ، صغيرا على بابك الواسع الكبير . .
واذا ما أطل القارب المضيء ، يداعب صدر الماء الأخضر ، ورايت
الرجلين يجذفان بيسر ودربة ، قلت : يا رب ، سدد خطى ابنك صوب
الميناء القريب . واجمل له من لنك ويدالك ، مركبة طويلة . يسوقها
الطفل بسرعة شديدة جدا ، حتى تثير قلبه الضجة المائية . مركبة
يسوقها الطفل المقدم في كل وقت . في ضوء نجمة الصباح الأولى ،
او في غبش الظهيرة الثتان ، او في هداة القمر الساحر .

وعدت من جديد ، أتلى النهر في وحدتي الليلية . كان النهر
رخيا ، لكنه عميق وله دوي سري ، كأنه يجمع بين الصوت والصدى ،
في اللحظة الواحدة . وقلت لنفسى وقد بدأ بفشائي خوف : اني اذا
ما أمنت النظر ، في صفحة الماء وما تحتها ، فان النهر لا بد يسلبني
كل الماضي الذي لي . ويجعلني أقف عاريا مكشوبا ، امام طفولة بعيدة
مكسورة . طفولة شائخة ايضا ، يمر الزمن من بين اقدامها ويتسدد ،
وهي واقفة أبدا . . . وقلت . . .

— ٤ —

فيما كنت أحاول ان ادفع عني ، الشمصور بالبعد والهجران ،
أحيت رأسي . لم تكن ، أنا والطفل ، بعيدين عن الشارع الرئيسي
حيث تحتشد السابلة ، لكننا وحدنا في ذلك المكان .

وبينما كان الطفل سادرا في نومه ، سمعت على البعد صوتا
يقترّب مني ، ترافقه جلبة ذات ايقاع رتيب . ثم لاح جسم ضئيل ،
وشرع يذنو مني لاهثا . حتى اذا أصبح على مرمى نظري القريب ،
رايت صبيا ناحلا خائفا ملتاعا . فقلت لنفسى : ثمة من أضاعه في
الطريق ، فجاء يلجا الي . وقف يحلق بي ، بدل ان احقق انا فيه .
فسالته على نية ان أثير فيه الجراءة على البوح « هل تفتش عن احد ؟ »

وكانه لم يسمع ، فلم أعرف كيف كان وقع كلامي عليه ، لكنه بدا
وكانه نادم على مجيئه . ثم نظر الى الطفل النائم ، وأنعم النظر ،
كما لو انه يحاول ان يتذكر شخصا يعرفه . فتملكني انشداه ، ولم
أعرف كيف أفكر ، وقلت لنفسى : من جمع الاطفال بين يدي ، هذه
الساعة ؟ فاجاب : « الناس الذين عرفتهم ، لم أعرف فيهم اهلي » .
وسألني ان كنا لوحدا ، فاجبته اننا راجعان الى البيت ، وانسي
سارجع مع الطفل الى بيته . سمع ذلك واستغرق ، وغامت عيناه
« لا أعرف ولا اذكر مكانا اذهب اليه » . قال ذلك بصوت خفيض
يتقاسمه الياس والشجن ، دون ان ينظر ردا مني ، وكانه يخاطب
بدلا مني ، كأننا مجهولا . قلت : « هل أعطيك شيئا ؟ » فلم يخرج
وجهه « لا تعطيني شيئا » ، ولاذ بالصمت . قلت : « هل انك تعيش
وحيدا ؟ » فلم يوقفه سؤاله ، لكنه اجاب « لم أعش يوما الا وحيدا » .
ورادتني رغبة طموح ، في التعرف اليه اكثر فقلت « اذن فانك
تستقل » . فصوب عيني عليه بدقة ، ومضت هنيهات قبل ان يقول
« لكنك تراني صغيرا . . » .

(كنت قد التفت لبرهة ، الى الطفل النائم على حضني . كان
قد ذهب بعيدا في فرارة النوم ، وبدأ وجهه يشف من مسرة غامضة .
فقلت : يا رب . لكن له باسم مشيتك ، مركبة طويلة ، حتى يشق
البحر بلهفة طفلية بهية . بثقة الأمير ، والعاشق المغرور . وبكسل
ما يملأ قلب الكون ، من بركة وسعد وشكران) .

ثم نظر اليّ الطفل النائم ، واخذ ينقل عيني ، بينسي وبين
الطفل ، حتى قال : « انه شبيهك » فقلت : « بعض الشيء . ربما » .
ثم لمطى وثائب ، وأطلق صوتا لم أتبينه ، وأقوى قربي . « انك
تسهر بالتعب » . فقال : « لانني أمشي » . وتوقعت ان يسألني ان
كان الطفل النائم قد مشى من وقت ، فقلت : « انه نوم التعب » .
وبعد ذلك ، فجأة ، خبط الأرض بكعب حذاءه المتآكل وهو يقول :
« هل أمسكت وأتكلّم أنا » . وكان وقت قد مضى ، وأنا متوقف عن
الكلام ، فاشتعلت عيناه وتبسم . لكن لم يلبث ان اكتب ، وانكسرت
أهدابه . « بعد ان صار عمري سنتين فقدت والديني . ولـذلك
لا أعرفهما ، وصعب ان أذكرهما . ارى في الشارع رجلا فأفكر انه
ابي ، والمرأة امي . واذا اقتربت يتعدون قبل ان اسأل . ولا ازال
أخطئ وافعل ، لكنني في آخر لحظة أزوغ ، ولا اسأل . واكيد ، ومهما
حصل ، سأتوقف عن هذه الطريقة » .

« كنت قد التحقت بمدرسة داخلية ، وبعد سنة فيها ، هربت
وتخلصت منها ، لانها ضغط . وبدل ان اتعلم القراءة والكتابة ،
او اتعلم صنعة ، تعلمت ان اظل ساكتا . وقد اعتدت من ذلك اليوم ،
ان أعيش في الجوع والتشريد . والآن لا أعرف احدا . وحين ينتهي
النهار ، لا أعرف ماذا افعل . فمن الممكن ان يفعل الواحد اي شيء
في النهار ، اما في الليل فانها مشكلة . وكثيرا ، دائما ، أتمنى
ان أبكي . ولا أبكي ، لا أقدر . . » .

ولم أقدر ان اصدقّه ، ولم اكلم . بقيت ساهما لابثا في الصمت ،
لأجل ان يتكلم هو . وتوقعت ان يستيقظ الطفل على الصوت ، لكنه
لحسن الحظ كان منصرفا الى النوم .

« أقضي الوقت في التفتيش عن رجال ونساء ، متأخرين في
العمر . فلا بد انهما الآن كذلك ، مثل الاجساد . وفي الشوق لان
العجب . هل تفهم ؟ فانا أحب الاطفال كثيرا جدا ، وكان كل واحد
فيهم ، شقيقي وصديقي ، لكنهم في البيوت او المدارس او يخرجون
مع أهلهم » .

توقف قليلا ، ليرمقني بنظرة طويلة ، أحبت ان أفهم منها
رجاءه : ان أفهم ولا اكلم .
« لماذا مثلا لا يفتشون عني هم . هل جاؤوا بي لبيطرونسي
ويقتلونني ؟ لقد صرت اخاف ان اسأل احدا » .

نوم عميق .

— ٥ —

استيقظ الطفل من نومه ذاهلا ، ليبادرنى : « لقد أخفنتني . هل نحن هنا ؟ » . ولم يكن النطق منيسرا ، لأن حنجرتي مبحوحة ، بسبب الجفاف الشديد في فمي . كانت الأشياء حولنا ، رغم الليل ، تتخذ وضوحا مقيما صارما ، ومبتورا عني . كانت الأشياء حولي في الليل الاسود ، تتخذ وضوحا مفرغا ساكنا لا يتنفس ، لكنه شديد الهشاشة والفراغة . فقلت لنفسي : هذه ليست ليلتي . لأن وضوح الأشياء حولي ، كان يتقب كل صمت ، ويصنع اية نامة . وقال الطفل وهو يفرك اجفانه ، ثم يطوح بذراعيه في الهواء « النوم في المركبة اجمل ألف مرة » . لو لم يكن صحو الأشياء حولي ، غاريا وشجيا ، ويحيط بالذاكرة حتى يسطو على ما فيها :

استمرت تاركا النهر وراء ظهري ، ففعل الطفل مثلي ، وقد سلمني يده ، وهو ينوء بعبد يجلل وجهه بالسكينة . وبدأت أحس الخلى ، واتعش .. لاني كنت بين وقت وآخر أغمض عيني ، لأضبط على ذاكرتي ، حتى امنع الصور الدائرية الطافية . حتى امنعها لآخر مرة ، وابدها واسوئها . بينما الطفل قد استكان ، واقدامه الصغيرة تنهب طريق الرجوع ، الى افق فسيح مترب . ولم استطع الكلام مع الطفل ، ولم اعرف كيف ابدا الحديث مع نفسي .. فضاق قلبي ، حتى تولاني الفيض العظيم ، فقلت : يا ايها الرب العظيم ، ما دام لا ماء ولا طوفان هناك ، لا فيض ولا غرق هناك ، فاجعلها رملا خالصا . وبغامر قدرتك ، لا تفسح في ذاكرتي مكانا لغير الرمل ..

محمود الريماوي

القاهرة

كانت أنفاسي قد ضاقت ، وغالبتدموعي رغم ثقتي انها لن تخرج . كنت قد دخلت في حالة سكون ، شبيهة بجمود حجر يقف جنبسي وحيدا . وصرت أنقل نظري بين الصبي الوافد القريب ، والحجر الوافد القديم ، فاكشفت ان لهما ملمسا واحدا . ملمس الكائن المفلق ، تحكمه دائرة ضيقة واحدة ، فيدور يدور ولا يخرج مسن نفسه .

« لم اللعب مع طفل في المدرسة . كأننا كنا نخاف من بعضنا ، لا اعرف كيف .. فهل انتهى وقت اللعب قبل ان اكبر ؟ .. أخفاف قبل ان اصبح رجلا ، ان يقتلني احد بالخطأ ، ان يقتلني رجل بالخطأ . انت لن تقتلني ولا أخاف منك » .

لم أصدق . وقلت لنفسي : انه يتمتع بذكاء لا يليق الا برجل . ولم أستطع ان اخفي ذلك ، فقلت « من علمك الكلام ، انك تتحدث مثل رجل ؟ » . فانبض واشاح بوجهه « لكني ما زلت صغيرا كما ترى » . ولم أصدق . فقلت لنفسي : انه يخيفني ، وأريد الخلاص منه . وبدأ لي الامر شائكا ، فقلت وقد افسد الحزن قلبي : « ما الذي جاء بك الينا ؟ » فسمعتي واخذ يطلق اصواتا عالية متشنجة ، ويضرب بيديه على أعلى ساقيه « انتما جئتما قلبي . اني اجيء كل يوم » . عند ذلك انسحب ودفن راسه بين راحتيه . لقد اصيب بعناء شديد ، ولقد تأخرنا في العودة . واتجه بعيني الى منحدر مجاور مظلم . منحدر مشجر زلق مظلم . ثم سكنت عيناه ، وانظما اختلاج وجهه ونهض . فصدمت منه جلبة رتيبة ، تخيلت اني قد عهدتها من زمن سحيق . وبدأت صورته تتراجع وتتقطع ، وتختلط بالعتمة ، تحف بها أصداؤها لها صرير مخنوق . ولما أدركت وجهي لاتبين اخر ما يبقى منه ، شهقت بحرفة . كان عناء شديدا قد ضرب رأسي ، بصداع نصف حاد . وقد تحللت اعضائي ، كمن يخرج من تجربة جسدية مضنية نافضة . وراودتني الرغبة اللهيقة - بدل الحركة الصعبة غير المواتية - فسي

دار الآداب تقدم

يوسف سرورو الحزن بمحور أيضا

رواية

ماساة الانسان الفلسطيني في الوطن العربي ...

٦٠٠ ق . ل .

صدرت حديثا

الريح ومرآة الغبار

يا ذاهلاً ... يهيم في عوالم بعيدة
شراعه في الرحله الفريده ...
قصائد مشحونه
بثمر الحنين والجمار !
ورغبة الشرود في مجاهل البحار ...
للبحث عن جزيرة مسكونه
بالصدق والصفاء !

يا من اضاع عمره القصير
في طوافه الطويل ...
خلف عبير زهرة نادرة شفافه
من جنة الخرافه !
ادر شراع الهدب نحو الشرق
وانظر الى عروقه النافرة الحمراء
نارية تشعلها وهاجة الدماء
لفارس يجيء من عتيقة الخيام ...
هذي سياط البرق
تحك جلد الشرق
بومضها ... لتوقظ النيام
في كهفه المليء بالطحالب البيضاء والخدر ..
وانظر الى خنادق
كانها الدروب ...

معاير التحول المضيء ... والسفر
او غابة اشجارها الرماح ...
وزهرها محاجر البنادق !
تطل من تربتها اللهابة الوردية الثقوب
براعم لشجر الدراق تستحيل
ازهارها قلوب !!
وهذه في بيدنا جديدة الرياح
تهز في هبوبها قديمة الصور
لتائه مرآته القبار
وماؤه تلالؤ السراب ...
في مدينة الحجر !
حول خطاك ولتعد
لتربة تنسيك في دروبها مشاعر الجروح
ما نزت يدك فوق همزة
حاولت ان ترفعها من ظلمة السفوح
لقمة التمرد النقي والضياء ...
ما شربت من مرارة اغتراب
اراده ضياؤك الريفى في سنين
قضيتها مشردا ... حزين
ومفردا كالحب والوفاء !

فؤاد الخشن

مددت يدي ، امتلات بالصباب الأخضر . ملأت فمي بالعشب .
(أريحا بعيدة) .
قال عبدالله : لا أستطيع ان اصل الى منطقة الاغوار .. ارجوكم
خلوني هنا ...

(ذكريات عبدالله)

فاعدتنا كان فيها ثلاثة عشر مقالا ، وكان رباح هو قائد القاعدة .
اخبرني انه عاد من المانيا .. كان قد رحل للدراسة وامضى هنالك
عاما واحدا ، وحدثت هزيمة عام ١٩٦٧ ، ذات يوم كان في احد
البارات يشرب (ويكي في داخله) التقي بطيار الماني حول المائدة ،
ساله ، من اين . اجاب : عربي . ضحك الطيار الالماني طويلا ثم
قال له ، انتم لا تستطيعون الحرب هزمتكم بسرعة ، أنا طيار
تطوعت منذ زمن مع القوات الجوية الاسرائيلية .. لقد وصلنا حتى
الغزة ونهر الاردن عليك ان تذهب لاستقبالنا لاننا سنصل هذه المرة حتى
الفرات . الدراسة لن تغيدك ... وقبل ان يخرج ، ابتسم بوجهه
الاشقر ورأسه مائل على كتفه وقال لي : ادفع الحساب فالمطلوب بجنب
ان يخسر . ودفعت ، ثم حين خرجت عدت الى البيت . بكيت طويلا
طويلا ووضعت ملابسني في حقائبي وعدت ..

يضيف عبدالله : لم يبق من القاعدة غيري . كلما نزلت الى
الشونة الجنوبية ، رايت وجوه رفاقي تبسم لي ، لم يبق احد الاي .
هل تعرف ان رباح قتل في صويلح : اوقفته الشرطة العسكرية
الملكية وأطلقت عليه النار . كان ذلك بعد ايلول . وزرع بلاغ في وسطه
صورة رباح : الشهيد رباح ، وكتب عنه رثاء في جريدة فتح .. كان
بعد نفسه لاستقبال الطيار الالماني المتطوع في سلاح الجو الاسرائيلي .
عبدالله يحلم : انه يسير في بوابة الصالحية في دمشق : (حبيبي
دمشق) ينمط في احد الشوارع . انها تنتظره ، ضحكته الطفولية
تملا وجهها . تفتح ذراعيها : عبدالله حبيبي ، عيني . انتظرتك منذ
عامين (عشرة اعوام ، الف عام ، رائحة زهر وميرمية وبابونج . دخان
السيارات افسد رثتي ، اين كانت نكهة الدم الطالعة من بدنك ويكون
لنا طفل .

ما اسمك : ليلى . امل .

انت . أنا احب : يقول عبدالله . يخرج من جلده مثل الفسوم
يخرج منها المطر ، يحتضنها ، يدور بها في الهواء ويطيران معا .
ماذا احبك : ما هو مهرل ؟

الفرات ، نهر الشريعة ، عدن ، اصفرها حول عنقك البرونزي ،
يا عيني بدني مليء بالطمي والاعشاب ونكهة المطر ، والمواويل ، تعالي ،
انتظرك طويلا . (يكي عبدالله فرحا) يحكي لها عن المهنتس (رباح)
الذي عاد من المانيا ، ترك الدراسة وعاد ليمنع الغزاة من الوصول الى
النيل والفرات . تتعاضن ابتسامتهما .
عبدالله يغني : الرياح لي والمطر .

التراب والزروع والشجر .

وانت يا حبيبيتي يا واحدي .

نطلع الاغصان من بدنه ، تتكاثر عليها المصافير والدموع ، يقول
عبدالله : احلم بدمع كثيرة ، بالرحيل في العالم ، بأن يكون لي بيت
اعود اليه فتنظريني على عتبة فوقي حصنك طفلا ... يا عيني يا حبيبيتي .

(عيني يا عيني يا وطني

يا فاتحة الامل القتال

وخاتمة الشجن) (١)

وقالت لي ما اسمك عنتره يا حبيبي ، هذا لوني ، اسود . أنا زنجي .
تضفضه الى صدرها : يبرغ وجهه في شعرها العابق بنكهة خبز التور .
انت لا ترين داخلي ، لست حبيبيتي ، الحبيبة ترى داخل
حبيبتها . يستيقظ عبدالله : اسم الله عليك يا ولدي .

- كنت احلم يا امي .

ترش على وجهه بعض الماء ، ينام ويعود يحلم .
غيمة ذرقاء تملا السماء ، يلد منها اطفال . ما اكثر اطفال .
لكن وجوههم مغبرة ، بعضهم بلا ايد ، بلا عيون ، بلا انوف ، تشققت
شفاهم .. شوه النابالم براءتهم . لا يتسمون .

اطفال بحر البقر ، يحبه منهم وقد الى الثورة ويطنون انضمامهم
اليها ، ويتخلون عن الطفولة . مهم اباريق من عظام الشهداء فيها
ماء احمر يصبون في فم ابو علي اياك : اشرب يا عم ابو علي ، انت
ظمان .. عبدالله يصرخ أنا زنجي من الداخل . أنا منفي هذا الزمان
المعيب المجنون .

يفضها بين ذراعيه : يرتفع صوته : أنا امك : احبك .. لكنها
تنأى عنه : لماذا يا حبيبيتي يا امي .. جئت لاعداد الى رحمتك .. ترد
عليه : المسافة طويلة يا عبدالله .

انتي عبدالله : يسير الان في شارع النيل بالقاهرة معي بردي
والفرات نبتسم معا : النيل رائق . يومي لنا . نتعاضن (نحن
اصدقاء منذ زمن طويل) .

ما اسمك يا حبيبيتي ؟

تجيبني : امينة .

احبك يا امينة .. ترش على راسي ازهار الفل : (فل عليك)
ياتي اليها مئات العمال من مصنع ابو زميل يفنون لنا ، يفوننا
للعرس : الف سلام . للوروس الف سلام . دقي يا مزيكا ..

يفنون لنا بلدي يا بلدي .. وأنا هاو زروح بلدي ...

يا حبيبيتي يا امينة من اين انت ؟

- من الاسماعيلية يا حبيبي ... (وجهك خمري مثل النيل يا واحدتي)
(وجهك اخضر مثل اشجار برتقال اريحا يا حبيبي) .

فشيده :

الارض يابسة . تشققت ظما

تهدأتها تصل السماء

من الذي يسمع غيري ؟

تعالوا .. يا احبابي الذين تسمعون

(واقف .. واقف عنتره

شرش الرمح والسهم في العاضرة) (٢)

صوت خاص :

أنا الفلسطيني محكوم علي ان لا اعرف الفرح . أنا الفلسطيني
محكوم علي ان اقتل من امام ومن خلف .

أنا الفلسطيني (زنجي) هذا العصر المعيب ..

أنا الوحيد المحكوم علي ان لا اعرف الحب ..

(لكنني الفجر الحب رغم كل شيء) .

التهديدات اخفيها في قلبي ، والدموع تسيل في داخلي ..

لماذا السماء لا تمطر ؟

لماذا الربيع لا ياتي .. (هانذا احرق ... لادلهم على الدرب)

تعالوا ... تعالوا تعالوا ...

كي لا يضيع النيل والفرات

اغنية :

عاروس الجبالي لاشعل النار وامشي عاجراهي

اغنية اخرى :

روحنا عالقوا روحنا لروحنا بالبنادق لروحنا

ملاحظة : جسد عبدالله ينزف .. ولكنه يمشي .. يمشي .. يمشي

ملاحظة اخرى : عبدالله عاشق . انه يلتقي عن حبيبيته منمشرات

السنين ، ما دله احد ، لكنه يبحث (يشعر احيانا انها في دمه)

من الصعب ان تعرفوا قدرته على الحب . رشاد أبو شاور

الطريق الى النزلة

قادم من رمال الجزيرة .
تائه في رمال الجزيرة .

ايا باب عكا ،
لو ان المصاييح تحكي انهزام الصديق ،
وتحكي المشاوير في الليلة الماطره .
وكيف التراتيل مشدودة في خناق التساح ،
تلوح للراغبين الى الناصره ،
لصليت للحب والتائهين الجياع ،
ووسدت عينيك بالميثين ،
شراعا الى مرفأ الذاكره .
ولكنني العاشق القابر ،
اجوب العيون الجريئات عند الاماسي ،
اغني العتابا على زهو بابل ،
والدها بالرمل ، بالدমে الذابله ،
وبالعيء عند امتداد الفرات ،
أخبئ سينا في الخاصره .
فهل يرنضى السر في المدنف الثائر ؟
اذا ما اسنفاقت خيول المساء .
تجر الحزاني ، وعقم الطريق الى القاهرة .
انا العاشق القابر .
وعيناك سواحة في الحدود القصية .

وبين السطور الخبيثات في مقلتيك الطرية ،
اشمّ انحسار الشطوط ،
لتحدو الزامير للرافضين الحفاة .
الى البوح شوق طريد ، وقلب غوتي ، وعين تضاء ،
ووجه تشقق بالغربة القائله ،
يجمع ملح التراب ويودعه الرغبة الاسره ،
فتناول الارض ،
يا سائحا في ضباب المدائن ،
ويا حاملا دية الشرق بين الحنايا ،
الا تستعيد الطريق الخطي المرهفات النديه ،
اذا ساقها الحزن بالاغنيات .
انا حلمها البكر .
لا الوجد يضني ،
ولا الشوط اوما للسابله ،
فكيف العبور الى الضفة الناطره ؟
وكيف الولوج الى الذكريات .

صادية تلوح في الصحراء .
تحمل سحر الشجر المجر في الرغبة ،
حداؤها مسافر في مدن القريه ،
مفناجة اهدابها ، تأسر حلم الماء .

محمد ابي هادي

بغداد

ماذا يبقى للفلسفة الجمالية من الماركسيّة؟

بقلم مجاهد عبد المنعم مجاهد

« انني مقتنع بان الاحداث لم تعد تقع ، وبدلا من هذا تعمل
الكليشيهات على نحو تلقائي »

(كارل كراوس)

والنفسية بفقدانهم الصحفية المحدودة .. غير ان لويس عوض مشغول
بسياحاته في اوربا واميركا باحثا عن الهيبيز .. وبدل ان يتفرغ
لويس عوض - بحكم امكانياته الهائلة - لجرد نظري عميق اهتم
بان يلقي باسقاطاته الثقافية على الشعراء ، فيجعل شاعرا بعثيا متأثرا
باليوت وغيره متأثرا بشعراء عصر النهضة وضاعت امكانياته فسوق
كوبري الناموس ..

والحركة الوجودية التي كان من الممكن ان تعطي اساسا نظريا
متينا في النقد والفلسفة الجمالية اخذ ظلها يتقلص لا ليعيب فيها بقدر
ما هو الانجراف السياسي الذي يصحي بالاستراتيجية من اجل
التكتيك .. الى جانب ان التركيز في ترجمة هذه الآداب الوجودية
انصب في الاساس على الابداع الروائي والمسرحي منه ..

والحركة النقدية العلمية اهتمت بتأكيد دور الاديب في المجتمع
اكثر مما اهتمت بكشف الديناميات التي تحتويها النظرية وذلك حتى
تدفع الى الساحة بحركة الادب الى الامام ضد تيارات الادب للادب ..
والنتيجة هذا الادب المسلوب المتشابه لانه بلا نظرية ترشده سوى
عبارات وشعارات عامة ..

والحركة النقدية القائمة على علم النفس بصفة عامة ، والتحليل
النفسي بصفة خاصة بترت ، فقد غاب فارسها الاصيل انور المعداوي
الذي مات كمدا وحسرة على هذه الحال ، ولان مصطفى سويف لسم
يتابع دراسته الجادة بمنهج التكامل للابداع الفني ولم يطبقها بعد
ذلك ، ولان هذه المدرسة لا تقيم الان سوى دخلاء على علم النفس
والنقد الادبي على السواء .. والنتيجة اننا لا نرى اعماقا فنية على
فراغ شخصيات دوستوفسكي الذي كان ينهل من الطب العقلي فسي
ايامه اساسا لشخصياته ..

والنتيجة : رموز آلية عند نجيب محفوظ يمكن لطفل في الاعدادية
ان يفك معادلاتها ، مع ان وظيفة الرمز كما يقول غارودي هي « ان تلتفت
الى ما يجب ان نفعله » (ماركسيّة القرن العشرين - ص ٢١٦) .
الابنودي يظن انه باللهجة الصميدية يمكن ان يكتب فنا .. هزيان
مصطفى محمود يسمى عندنا رواية علمية .. وفتات العبارات الملتوية
يسمى نقدا ... الى آخر كل هذه السلبيات التي تعوق انتاج الفنة
القليلة الجادة التي لا تحسن لعبة الكراسي لا الوظيفية ولا الفنية ..
كيفية الخروج من هذه الازمة ؟ جانب من الجواب يكمن في
تقليب حركة الترجمة على حركة التأليف وخاصة لامهات كتب فلسفة
الجمال والنقد النظري وجماليات الرواية والشعر والدراما والسينما
والموسيقى لكشف ادبيات الفن والادب والنقد .. وان تقوم القسلة

لماذا يا ترى لا يتغنى شعبنا هذه الايام الا بنشيد بلادي بلادي
الذي ابدع في حقبة ثورة ١٩١٩ ؟ لماذا لا يتذكر القراء البسطاء دائما
من كل العصاد الادبي سوى « عودة الروح » ؟ لماذا يكون تمثال نهضة
مصر هو ذروة الابداع الفني حتى الان ؟ لماذا برغم كل الضجة والضجيج
لجيل كامل من الابداء والفنانين بدأ منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية
لا نجد لديه شخصية ادبية او فنية ملهمة سواء في رواية او مسرحية
او قصيدة او لوحة تكون نبراسا هاديا لاجيالنا الشابة التي ولدت في
حضن الثورة ؟ عبثا تتطلع هذه الاجيال الجديدة فلن تجد سوى الهزال
والشعوب والخواء !! ولكن ، آليس في استطاعتها مثلاً ان تذكر
سيد مهران بطل (اللص والكلاب) ؟ انها لا تذكره الا على انه البطل
القصد ، تذكره على انه الشخصية المثلى عند نجيب محفوظ التي
لم تمارس حريتها وتركزت للبيئة الاجتماعية ان تطحنها على نحو آلي ..
فعبثا تبحث جماهير قرائنا عن شخصية حرة واحدة في جميع اعمال
نجيب محفوظ تمارس هذه الحرية ، حتى ولو اخفقت ، وتسمى هذا
المعسر ! ان الفراء لا يجدون الا شخصيات قد تكونت من قبل .. وعبثا
يبحث هذا الجيل الجديد عن عمل فني فيه ارهاص برؤية قادمة ،
فلا يجد سوى تشنجات ميخائيل رومان مما يجعله يكفر بغيافا وبالفن
كله .. ولا يجد سوى صرخات خضرة البلهاء تنادي على عبد الله ان
يعود وان يبقي .. انها لا تجد سوى تسجيل ما كان يحدث في الماضي
قبل الثورة ، لان تسجيل الماضي شيء سهل .. انها اجيال ضائعة
ازاء خوائها الروحي من ذلك الجيل من الابداء والفنانين الذي اخذ
« ينتج » طوال العشرين سنة الماضية وهو الجيل الذي صارت الرواية
عنده نثررة فوق النيل ، والذي صارت المسرحية عنده من نتاج مدرسي
الادب بالجامعات لا من نتاج الابداء ، والذي صارت اشعاره مجرد
تأملات ليلية او تفن حول كمكة حجرية تكشف عن انفصال للشاعر عن
نفسه او تجرده من الثقافة .. انه حال يكي لان اجيالنا الشابة عطشى
للفكر العميق فلا تلتصقه الا في طه حسين والعقاد او في مفكري العالم
الغارجي ، وعطشى للادب والفن فلا يجدون سوى « بلادي بلادي »
و « عودة الروح » و « نهضة مصر » .. وحتى لو كانت عندنا بعض
التعلات مثل راهب لويس عوض وخيسال ظل رشاد رشدي وزهران
صلاح عبد الصبور ورجل فتحي قاتم الذي فقد ظله واناس نعمان عاشور
التي تحت وزير سالم الفريد فرج فانها اشياء ضاعت وسط الزمر ..
ولان الادب ظل بلا حراسة نقدية ، فان الزمر ازداد ارتفاها ..
فليس في ميدان النقد الادبي الحقيقي بشكله الاكاديمي النهجي سوى
لويس عوض ، والباقيون يستقنون الفئات من مدارس النقد الاجتماعية

الجمال الماركسي بدوره إلى هذه الناحية في الإدراك الجمالي «
(الجمال في تفسيره الماركسي : ص ١٤٧) . فإذا كان علم الجمال
قبل ماركس قد درس اللذة الجمالية ، وكان هذا الموضوع أيضا
موضع دراسة علم الجمال الماركسي ، فما هي علة تجزئة العلم إلى
هذين النوعين ؟

لقد تنبه الكاتب السوفياني بسكين في دراسته « الجمال في
علم الجمال السوفياني المعاصر » إلى خطورة هذا فقال : « علم الجمال
هو علم عن العلاقات الجمالية ، أما العلاقات الجمالية ذاتها فتشكل
عملية موضوعية مستقلة عن العلم » (المصدر نفسه : ص ١٨١) .
وكان بسكين قد تنبه إلى خطورة سيادة هذا المتجه في المناهج
التعليمية السوفيانية ، فعن مقالة كتبها نراييفوف ضمن كتاب مسائل
علم الجمال الماركسي اللينيني الذي أصدره معهد الفلسفة التابع
لأكاديمية العلوم السوفيانية عام ١٩٥٦ كتب يقول : « في هذه المقالة
ورد تعريف لعلم الجمال أكسب حقوق المواطنة في المناهج التعليمية :
(علم الجمال الماركسي اللينيني هو علم ماهية معرفة الإنسان الفنية
للاواقع وقوانين هذه المعرفة الرئيسية) » (المصدر نفسه : ص ١٧٩) .
بل إن الشيء المدهش أن موضوع الجمال ، وهو من الموضوعات التي
تشكل محورا رئيسيا في علم الجمال على طول تاريخه وبخاصة عند
الفاطون ، يصبح على يد النظرة الماركسية البرانية من خصوصيات علم
الجمال الماركسي .. يقول ف. م. موربان في دراسته « المثل الأعلى
الجمالي » : « لا يمكن الحل النظري لمسألة الجمالي دون دراسة
مستفيضة لمسائل أخرى تكشف عن الناجيتين الموضوعية والذاتية في
هذه القول المهمة جدا من مقولات علم الجمال الماركسي » (المصدر
نفسه : ص ٣٧١) ..

ولقد تعرض أرسطو قديما لموضوع المأساوي والهزلي ، ولكن
الماركسية الأورتودوكسية متمثلة في يو. بوريف ترى أن « المأساوي
والهزلي مقولتان من مقولات علم الجمال الماركسي اللينيني » (عن
المصدر نفسه : ص ١٧٤) .

إن خطورة مثل هذه النظرية هي تحويل علم الجمال من مجرد علم
يدرس الظواهر الجمالية ويدلي فيها برأي قد يصيب وقد يخطئ إلى
معتقدية بل وإلى صحة لا فكاك منها .. إن العلم في حيد ذاته
لا يوصف بالبورجوازية أو الاشتراكية ، إنما داخل العلم يمكن أن تنشأ
نظرة معينة تشكل تاريخا من تاريخه ، ومن ثم يسقط قول كودويل في
عنوان أحد فصول كتابه « دراسات أخرى عن ثقافة مناهرة » : « الجمال
دراسة في علم الجمال البورجوازي » (ص ٧٧) .. إن الخطورة هنا
أن يترتب على هذا ، الدعوة إلى فن ماركسي ، مع أن الصحيح هو
ما قاله هنري لوفافر : « ليس هناك فن ماركسي و (صفات) ماركسية
يدرسها الفنان ليدفع جماليا ، بل ثمة نظرية ماركسية في الفن ، وهي
- شأنها في ذلك شأن كل نظرية - تعبر عن تمرس عملي معين وتعمل فيه
وتؤثر أثرها في المبدعين » (في علم الجمال : ص ٥٥) .. كل ما هنالك
أن يكون للماركسية مشروعية أن تدحض النظريات السابقة عليها في
الدراسات الجمالية دون أن تتحد بهذا العلم الذي يدرسها .. فما
تاريخ الفكر الجمالي إلا تجاوزه المستمر للذاتية في تناوله مقولات
كالجميل والساحر والمأساوي الخ .. وفهمها كمقولات الواقع «
(بسكين في : الجمال في تفسيره الماركسي : ص ١٩٥) .

فإذا تم فك التوحيد بين علم الجمال والنظرة الماركسية ، فليس
هذا قفزا إلى نتيجة معاكسة وهي : نزع الشرعية للماركسية أن تنظر
نظرة محددة إلى الفن على نحو ما ذهب إليه بليخانوف - المفروض فيه
أنه ماركسي - الذي قال : « أن النظرية العلمية لعلم الجمال لا تقيم
قواعد للفن ، إنما لا تقول له : عليك أن تتبع هذه القواعد والمناهج
وتلك تماما » (عن ليفشتر : بليخانوف ص ١٤٩) .. فنفي أن تكون
الرؤية الماركسية هي (كل) علم الجمال ، لا يعني أنه ليست للنظرية
مكانة داخل هذا العلم على نحو ما أوضحه ليفشتر عن بليخانوف :

النادرة من النقاد الجادين على صعيد الوطن العربي بغربة أننا ..
ثم جرد الجماليات في أبعادها الفكرية لكي نعيد بناء فكرنا وأدبنا
وفننا على أسس جديدة .. ذلك لأن النافذ ليست مهمته أن ينصح
الادباء والفنانين لأن التزامهم إنما هو أصلا يجب أن ينبع منهم ..
التزامهم حتى بالجدية : فمبنا يطلب النافذ من نجيب محفوظ أن يتخلص
من روحه المكتنية ويقوص في أعماق الشخصيات ليرسم لنا شخصيات
نمارس حريتها حتى ولو كانت نقشل في النهاية ، فكما يقول لوكاش :
« القوة الحقيقية والعمق الحقيقي للثارة الفنية موجهاً فوق كل شيء
إلى الجانب الباطني في الإنسان » (عن باركنسون « مشرقا » - جورج
لوكاش - الرجل وأعماله وأفكاره ، ص ١١٩) . ومبنا يطلب النافذ
من أمل دنقل أن يترك مقهى ريشي ليمكف على القراءة .. بل عينا أن
يطلب النافذ العودة من بعض شبابنا الأصلاء الذين وجدوا الساحة
هكذا فأتروا الصمت كبد نشأت ، أو غادروا الديار ككامل أيوب ،
أو تغير نمط إبداعه نوعا ما كفارق منيب ، وهاجر بعضهم بفنه إلى
الشام كسليمان فياض .. إن المهمة الحقيقية الآن هي تطهير الساحة
الجمالية مما أصابها من تشويهات لأنها هي أساس الإبداع .. المهمة
المهمة هي جرد النظريات الثلاث المعاصرة التي تؤثر في الساحة الإبداعية
عندنا : الماركسية والوجودية والتحليل النفسي .. ليتم التساؤل ماذا
يبقى منها للادب والفن ؟ لياتي بعد هذا التطهير الحديث بالتفصيل عن
كل المشكلات الجمالية بشكسل ماركسي حقيقي أو وجودي حقيقي
أو تحليل نفسي حقيقي ، وعند ذلك تكون الأرض قد مهدت ليلاد فن
وأدب جديدين لأجيالنا العطشى لأن ترى نفسها في الفن والادب على
صورة حقيقية ..

ولقد اقتضت في هذه الدراسة الحالية والدراسين التاليين
على عملية تطهير : تطهير الذهن في شرقنا العربي من بعض ما دخله
نتيجة أنصاف الثقافات وأشباه الترجمات حتى يأتي بعد هذا تناول
أكاديمي للمشكلات الجمالية .. وليبدأ التطهير - اعتباطا - بالساحة
الماركسية .

(مجاهد)

ما هي يا ترى مشروعية إقامسة علم جمال ماركسي ؟ هل هي
مشروعية صحيحة ؟ أن السائد في الآداب الماركسية هو وجود مثل
هذا العلم ، بل ويحدد له موضوعه .. يقول غارودي : « هذه الجدلية
المقدمة في علاقات العمل الإبداعي بالواقع وبالبيئة هي الموضوع
الأساسي لعلم الجمال الماركسي » (واقعية بلا ضفاف : ص ٢٢١) .
ويقول أ. ن. بيزوفوف في دراسته « الجمال في التراث الكلاسيكي
للماركسية اللينينية » : « أن علم الجمال الماركسي هو بالدرجة الأولى
علم الجمال لفن جديد ، الفن الاشتراكي » (الجمال في تفسيره
الماركسي : ص ١٢٥) . وفي مقابل هذا يجري تصوير عجز علم الجمال
البورجوازي .. يقول كريستوفر كودويل : « أن الثقافة البورجوازية
عاجزة عن إنتاج علم الجمال للسبب عينه الذي يجعل معظم منتجاتها
الاجتماعية غير جميلة » (دراسات أخرى عن ثقافة مناهرة : ص ١١٣) .
إن الخطوة هنا في التوحيد بين نظرة من نظرات العلم والعلم بتمامه ..
فإذا كان علم الجمال الماركسي موضوعه هو الفن الاشتراكي ، فما هو
العلم الذي يدرس الفن غير الاشتراكي ؟ بل ألا يمكن لعلم الجمال
الماركسي - إذا سلمنا بصحة هذا التعبير - أن يدرس الفن
البورجوازي - أن يصح هذا التعبير أيضا - ؟ أوليست العلاقات
الجدلية المقدمة في علاقات العمل الإبداعي بالواقع وبالبيئة هي
موضوع علم الجمال ، لا منذ أن صك يومجارتن هذا المصطلح فسي
القرن الثامن عشر ، بل حتى قبل هذا ؟ لقد ذهب بيزوفوف إلى حد
أن قال : « لقد اعتبر علم الجمال قبل الماركسي أن صديق التفسير
الفني يحدث في الإنسان شعورا باللذة الجمالية ، وقد أشار عسلم

« هي رأيه أن (علم الجمال) لا يعطي لنا أي أساس نظري لتأكيد أن الفن الاغريقي لا يستحق اعجابنا على حين أن الفن الفوطي لا يستحق هذا الاعجاب أو العكس بالعكس » (المصدر نفسه : ص ١٥١)

فما هو السبيل إذن الى امكان قيام رؤية ماركسية لعلم الجمال؟ يقول غارودي في كتابه « ماركسية القرن العشرين » (١٩) : « ان صياغة فلسفه جمالية ليست برفا نافلا لدى الماركسية . وهي مع ذلك مهمة عسيرة ، لان مؤسسي الماركسية ، ماركس وانفلز ، لم يقوموا بصياغة منهجية للمبادئ الجمالية . وكل ما يمكن العثور عليه في كتاباتهم احكام خاصة على هذا اثر الفنى او ذلك تدخلها بعض الملاحظات المصطلح بالطريقه . وهذه عناصر نهية ولكن وضعها الواحد الى جانب الآخر لا يكفي لتأليف فلسفه ماركسية للجمال . وهذه الطريقة المدرسية ، طريقة بجميع استسهادات تربط بينها باستنباطات وفقا لقوانين المنطق الصوري لن نتيج لنا ان نحدد وجهتنا في المرحلة الراهنة من تطور الفنون . وينبغي لنا ان نسير على نهج آخر لنطلي الماركسية في ميدان الفنون صياغة خلافة . وليس هناك الا اشارة قصيرة لماركس يذكر فيها انه كان ينوي اذا ما عرض لهذه المشكلة في دراسة منهجية ان ينطلق من جمالية هيغل على ان يطبق عليها نفس الاسلوب النقدي الذي انتهجه مع الفلسفة الهيغلية بصورة عامة » (ص ٢١٨ - ٢١٩) فاذا غصصنا النظر عن المعقدية في بعبيره الخاص بعلم الجمال الماركسي نجده قد وضع منهجا للماركسيين هو نيل ما في الهيغلية من مثالية والتركيز على جوانبها الثورية بادخالها ارض الواقع . . فهل فعل غارودي ذلك ؟ بل هل فعله مثلا انفلز من قبل ؟ لقد اشار انفلز الى كتاب « علم الجمال » لهيغل اشارة عابرة عندما اوصى شميث ان يتسلى بقرائه . . يقول في رسالته اليه في ١ - ١١ - ١٨٩١ : « حتى تتخفف وتشعر بالراحة ، اوصيك (بعلم الجمال) ، وعندما نشغل به قليلا فسوف تذهل » (ماركس وانفلز : رسائل مختارة : ص ٥٢) . . اننا لو تصورنا ماركس وهو يدرس مثل هذا الحقل ، فانه لا بد كان عاكفا على جميع اشكال الفن وجميع انجاهاته في حبه التاريخية المختلفة ، بل لكان قد درس ما لا يقال عنه انه فن ، وكان بديا للكتيكة الذي يدرس اللحظة الفاعلة في الإنسان، كان مكشفا للقوانين الجمالية للمخلق الفني والتلوق وديالكتيك العلاقة بينهما . . ولقد تصور غارودي نفسه ماركس وهو يقوم بهذه العملية فقال : « هناك طريقتان يمكن بالمشابه ان تاخذنا بيدنا في البحث عن منطلق لجمالية ماركسية : الطريقة التي صاغها ماركس في رأس المال والتي هي منطق الكبير ، ثم طبغها على الحالة الخاصة للاقتصاد السياسي ، والطريقة التي صاغها ماركس تحت اسم (المادية التاريخية) ثم اعطى امثلة رائعة على تطبيقها ولا سيما في (١٨ برومير لويس بونايرت) . لقد كان ماركس حين يعرض لدراسة حدث تاريخي، يؤكد على ان البشر هم الذين يصنعون تاريخهم ، ولكنهم لا يصنعونه بصورة اعتباطية » (ماركسية القرن العشرين : ص ٢١٩) فهل هذا يا ترى هو ما فعله غارودي ؟ وهل هذا يا ترى هو ما فعله الماركسيون الآخرون ؟ ان واحدا مثل لوفافر اكتفى في تعليقه على جماليات هيغل بقوله : « ان بنور المبادئ الأولية للموسسة الموجودة في جماليات هيغل ، وهي بذور عديدة عبقرية ، انما هي اذن مطبورة تحت ركام ضخيم من وجهات النظر التاملية التي تخنق تلك البذور ، شانها في ذلك شان ما يحدث في مؤلفات هيغل الأخرى (علم الظواهر) و (المنطق) الخ » (في علم الجمال : ص ٢٦) واكتفى بالسخرية من رأي هيغل عن الملهاة عندما قال : « تناول ماركس من جمالية هيغل بعض الآراء التي تعد من روائع المساجلة القلمية والمقارعة . فالملهاة في نظر هيغل ليست ممكنة في كل لحظة وزمن . فهي المرحلة النهائية

(٢٠) تم تعديل طفيف في أسلوب الترجمة ليتضح المعنى ، واعتذر عن عدم تمكني من الحصول على الاصل الفرنسي .

لكل فترة تاريخية ، وهي اعراض الازمة التي يفقد فيها عصر من العصور الثقة في ذاته فينهمك بها وينفي وجوده في الهباء ، والسخرية اللاذعة ، والنهم والملهاة . وانها لنظرية عميقة (انظر دون كيخوته ، او مؤلفات رابليه أو تارتوف لولبير) . ففني الذات يكتمل بالضحك (انظر مطلع ١٨ برومير لويس بونايرت لكارل ماركس) . ولستسوء حظنا ، نرى ان العهد البورجوازي لا ينتهي تبعا لهذا القانون الهيغلي أي بضحك مرح ! وللعهد البورجوازي ولا شك مهرجوه والعبانيسوه ، ولكنهم دامون كئيون وهزلهم أقرب الى السواد والحلكة ! . . فهل نطمح بأن يأتي يوم قريب - أياكون هذا ممكنا ؟ - نرى فيه الهباء الاعظم مصوبا الى صدر البورجوازية الزائلة ؟ » (المصدر نفسه : ص ٢٦) . لقد ظل تراث الماركسية بالنسبة لقضايا الادب والفن يركز أساسا على موضوع العلامة بين الفن والواقع ، وكادت تخفي من النظرية الاهتمامات بالشكالات الجمالية الأخرى وذلك في مقابل ان علم الجمال البورجوازي - على حد تعبير الماركسيين البرانيين - يتسم بمشكلة الجمال على نحو ما أوضح سومرفيل في دراسته عن المادية الجدلية : « ان المادي الجدلي يلاحظ انه في العالم البورجوازي أو الرأسمالي تميل فلسفة الفن الى ان تتطابق مع جمال الفن حتى انها تتمركز حول مشكلة الجمال » (ضمن كتاب : روتز (مشرفا) : فلسفة القرن العشرين : ص ٤٩٨) .

ان الاهتمام بمسألة الواقعية انما يرجع السبب فيها الى ان الماركسيين قد ساروا في طريق انفلز . . انهم من جهة قد اسأوا فهم عباراته في حقيقتها ، كما ان انفلز تناول الفن بشكل افصى الى تلك الدعوى القريبة عن امكان قيام أدب وفن حزيبين على نحو ما سنرى بالتفصيل .

تنتقل الاداب الماركسية من القضية التي ذهب اليها انفلز في مجال الفلسفة ، والتي لم يقل بها ماركس ، من ان المشكلة الفلسفية الرئيسية هي انقسام العالم الفلسفي الى عالمين : عالم المثالية الذي ينطلق من الذهن ، وعالم المادة الذي ينطلق من الواقع . . وترتبت على هذا نظرة مشابهة في مجال علم الجمال . . يقول ج. نيروشيغين في دراسته « علاقة الفن بالواقع » : اذا كانت القضية الأساسية التي تقسم الفلاسفة الى معسكرين هي قضية علاقة الفكر بالكيونة ، فان قضية علم الجمال الأساسية باعتباره علما يمكن ان تحدد بعلاقة الفن بالواقع ، وان على سائر قضايا علم الجمال الأخرى لتتعلق في آخر تحليل بالطريقة التي تحل بها هذه القضية » (ص : ٥) . واذا كنا نريد ان نتبين صدق هذه القضية من عدمه ، فلنتبينه في مجال الدراسة الجمالية . .

في البدء يحسن ان نصحح ما نسب الى انفلز وهو منه بريء ، وقد نيه هو نفسه الى هذا . . فانفلز لم يرجع الابداع الفني والابداع الفكري الى العامل الاقتصادي كما هو الشائع . . ان نص عبارته تقول في الرسالة التي كتبها الى ج. بلوخ في ٢١ - ٩ - ١٨٩٠ : « وفق التصور المادي للتاريخ فان العنصر المحدد الاقصى في التاريخ هو انتاج وتولد الحياة الواقعية . واكثر من هذا انه لا ماركس ولا أنا قد أكدناه . ومن ثم اذا لوى واحد هذا الى القول بأن العنصر الاقتصادي هو العنصر المحدد الوحيد فانه يحول هذه القضية الى عبارة مجردة لا معنى لها ولا دلالة . ان الموقف الاقتصادي هو الأساس ، لكن العناصر المختلفة للبناء الفوقي - الاشكال السياسية للصراع الطبقي ونتائجه : المؤسسات التي تقيمها الطبقة المنتصرة بعد معركة ناجحة الى آخرة ، الاشكال التشريعية ، بل وحتى انعكاسات كل هذه الصراعات الواقعية في عقول المشتركين فيها ، والآراء السياسية والحقوقية واللاهوتية والفلسفية والدينية وتطورها اللاحق . . . انما تعارض أيضا تأثيرها على مجرى الصراعات التاريخية ، وهي في حركات كثيرة ترجع في تحديد (شكلها) . ان هناك تفاعلا لكل هذه العناصر التي منها وسط الحشد

اللانهاية للأحداث ... تؤكد الحركة الاقتصادية - على نحو نهائي - نفسها كشيء ضروري والا فان تطبيق النظرية على أي فترة من التاريخ سيكون أسهل من حل معادلة بسيطة من معادلات الدرجة الأولى» (ماركس وانغلز : رسائل مختارة : ص ٤٩٨) .

ان انفلز لم يقل ان العنصر الاقصى الوحيد في التاريخ هو الانتاج الاقتصادي بل هو انتاج الحياة.. ولهذا راح يعتذر في الرسالة حينها اذا ما كان المقصود بهذا الاقتصاد فقال : « ان اللوم يجب ان يوجه في جانب منه الى ماركس والى على ان الشباب احيانا ما وضع تأكيداً أكبر على الجانب الاقتصادي عما كان يجب . وكان علينا ان نؤكد المبدأ الرئيسي في مواجهة خصومنا الذين انكروه ، ولم يكن لدينا دائما الوقت او المجال او الفرصة ان نعطي المكانة الحققة للعناصر الاخرى القائمة في التفاعل » (المصدر نفسه : ص ٥٠٠) . ولقد كرد انفلز الاعتذار بعد هذا ثلاث سنوات في رسالته الى مرغ فسي ١٤ - ٧ - ١٨٩٢ ، يقول : « هناك نقطة اخرى ناقصة ، وعلى أية حال ، فشلنا - ماركس وأنا - في التأكيد عليها بشكل كاف في كتاباتنا ونحن مدانان بالتساوي بالنسبة لها وهي اننا وضعنا ، وكان محتما علينا ان نضع التأكيد الرئيسي في الحل الاول على اشتغال الافكار السياسية والتشريعية والايديولوجية الاخرى والافعال الصادرة من خلال هذه الافكار من الوقائع الاقتصادية . ولكننا بهذا قد أهملنا الجانب الصوري - أي الطرق والوسائل التي تظهر بها هذه الافكار الخ - من اجل المحتوى مما أتاح لمارغينا فرصة رائعة لاساءات الفهم والتشويهات » (المصدر نفسه : ص ٥٤٠ - ٥٤١) .

لقد نفى انفلز ان يكون الاقتصاد وحده هو مبعث البناء الفوقي ، البناء الفكري ، ولكن هل ابقى على جدلية أم آلية بين البناء التحتي وبين البناء الفكري ؟ هناك قول شهير في الفلسفة الماركسية يذهب الى ان الحياة ليست محددة بالوعي بل الوعي محدد بالحياة .. لكننا نريد ان نأتي بنص هذه العبارة في سياقها نظرا لاهمية السياق الذي سيغير من المنظور الذي اعتدناه بالنسبة للماركسية في هذه المسألة .. والنص وارد في كتاب « الايديولوجيا الألمانية » وهو يذهب الى ان الاخلاقيات والدين والميتافيزيقا وبقية الايديولوجيات وأشكال الوعي المتخلفة معها « ليس لها تاريخ وليس لها تطور ، غير ان الناس وهم يتطورون انتاجهم المادي وتفاعلهم المادي يغيرون مع هذا وجودهم الواقعي وتفكيرهم ومنتجات تفكيرهم . ليست الحياة محددة بالوعي ، بل الوعي محدد بالحياة » (ص : ٢٨) . ها هنا نلمح الديالكتيك في جوهره باعتباره ديالكتيكا للحرية : ليس هناك تطابق آلي بين البناء التحتي والبناء الفوقي لان للانسان لحظة الفاعلة في التاريخ ..

فاذا كان الامر كذلك فلم الحديث أصلا عن انعكاس الواقع فسي الفن ؟ وحتى اذا قبلنا هذا فان المشكلة لا تكون هي انعكاس الواقع في الفن ، انما بيان ديالكتيكية الانعكاس لا الانعكاس نفسه .. لكن الاداب الماركسية تصر على مسألة الانعكاس ، واذا انتقلت الى ديالكتيكية هذا الانعكاس جاء كلامها على شكل عبارات عامة وتنسى النوعية الديالكتيكية الخاصة .. ان انفلز يتحدث بشكل عام عن تأثير البناء الطوي فسي البناء التحتي دون ان يدخل في كيفية حدوث هذا التأثير وما هو قانونه .. يقول في رسالته الى مرغ في ٢٤ - ٧ - ١٨٩٢ : « هناك فكرة خرقاء يقول بها الايديولوجيون الا وهي : لما كنا نرفض تفسيرا تاريخيا مستقلا للمجالات الايديولوجية المختلفة التي تلعب دورا فسي التاريخ ، فاننا نكر عليها ايضا أي تأثير على التاريخ ، وأساس هذا هو التصور اللاجدي الشائع للعلم والمعلول كظفين متعارضين بصرامة ، أي التفاضلي التام عن التفاعل . وينسى هؤلاء السادة غالبا عمدا انه عندما يحدث عنصر تاريخي ويظهر الى العالم من جراء علل اقتصادية قصوى اخرى ، فان هذا العنصر يؤثر ، ويستطيع ان يؤثر على بيئته ، بل حتى على العلل التي تسببت في نشوئه » (رسائل مختارة :

ص ٥٤٢) .

وحتى في مسألة الوعي نجد فهما آليا لا جدليا لها من جانب بعض الماركسيين ، فكودويل مثلا يعرف الوعي بأنه « علاقة بين حدين لا شعوريين : الجسم والبيئة » (دراسات اخرى في ثقافة منهارة : ص ٩١) وهذا عكس ما ذهب اليه هيفل وماركس : « كتب هيفل : (الوجود في حد ذاته ليس حقيقيا بعد ، ان ما جرى استيعابه فحسب هو الحقيقي) وكتب ماركس : (ان العالم الذي جرى استيعابه على هذا النحو وحده هو الحقيقة) » (عن فيشر : ضرورة الفن . معالجة ماركسية : ص ٢٠١) .

لم يحدد ماركس ماديته على انها مادية مطلقة من الواقع ويقسم العالم الى معسكرين ، بل انه ربط ماديته بخلق المجتمع الانساني ، لان ماركس كان مهتما بالانسان وخلقته وتغييره ، ولم يكن مهتما بنفسيمات مدرسية تلتصص صغويات سواء في التنظير أم في التطبيق .. يقول ماركس في « أطروحات عن فيورباخ » : « ان النقطة المحورية في المادية القديمة هي المجتمع المدني ، والنقطة المحورية للمادية الجديدة هي المجتمع الانساني أو الإنسانية الاجتماعية » (نذيل ملحق بكتاب الايديولوجيا الألمانية : ص ٦٤٧) .

وحتى يمكننا ان نتمتع في قضية الواقعية التي نرى ان الماركسيين قد أساءوا طرحها ، يفضل ان نقصد معارضة بين تقييم ماركس وانفلز لاديب واحد لتبين ان كان هناك اتفاق بينهما ام ان هناك اخلافا في وجهتي نظرها ، وما مبعث هذا الاختلاف .. وهذا الاديب هو الروائي الفرنسي بلزاك ..

يقول انفلز في رسالته الى مارغريت هاركنس في ابريل ١٨٨٨ : « ان بلزاك الذي اعتبره أستاذا أعظم للواقعية من جميع الكتاب من نوع زولا في الماضي والحاضر والمستقبل قد أعطى لنا في (الكوميديا الإنسانية) تاريخا واقعيا رائعا (للمجتمع) الفرنسي واصفا لنا على نحو سردي تاريخي يكاد يتابعه سنة بعد سنة بعد أخرى من ١٨١٦ الى ١٨٤٨ الطرق القديمة للبورجوازية الصاعدة على مجتمع النبلاء » (رسائل مختارة : ص ٢٧٩) . وبصيف انفلز في الرسالة نفسها بعد هذا : « وحول هذه الصورة المحورية جمع تاريخا كاملا للمجتمع الفرنسي الذي تعلمت منه ، حتى في التفاصيل الاقتصادية .. أكثر من كل المؤرخين المحترفين وعلماء الاقتصاد ورجال الاحصاء في هذه الفترة مجتمعين » (ص ٤٨٠) .. ان انفلز يرى في الفنان قدرته على رصد التفاصيل التاريخية سنة بعد سنة ورسم أحوال المجتمع ، اما ماركس فانه يلتقط من الفنان الشيء الجوهرى .. الشيء الكاشف عن العلاقات الاجتماعية .. يقول ماركس عن بلزاك : « في نظام اجتماعي يسوده الانتاج الرأسمالي نجد انه حتى النتج الرأسمالي انما يقع في قبضة الطورات الرأسمالية . فبلزاك الذي يعد بارزا بصفة عامة لانتقاطه العميق للواقع يصف بجدارة في روايته (الفلاحون) كيف ان فلاحا صغيرا يؤدي مهام صغيرة عديدة بشكل مجاني لمراييه الذي يريد ان يستبقه خاضعا بارادته الطبيعية وكيف انه يتصور انه لم يعد الاخير شيئا من اجل لا شيء لان عمله لم يكلفه أي اتفاق نقدي ، اما بالنسبة للمراييه فانه يعطاد عصفورين بحجر . انه يوفر الدفع كاجر ويوقع الفلاح في شركه مما يجعله يتحطم تدريجيا بترعه من مجال عمله والسقوط أعمق وأعمق في نسيج المعنوكات الذي ينسجه الربا » (ماركس : رأس المال ، الجزء الثالث : ص ٢٩) .. فعلى حين يقف انفلز عند التفاصيل اليومية ليعرف تطور التاريخ ، يلتقط ماركس جوهر العلاقات الاجتماعية من داخل العمل الفني .. فالواقعية عند ماركس ليست هي التفاصيل بل هي النقاط الجوهرية وذلك برغم ان انفلز كان يعرف في الوقت نفسه ان الواقعية ليست هي التفاصيل ، وعلى هذا استطاع ان يفرق بين بلزاك الواقعي وزولا الطبيعي « فسي الطبيعة يوجد تراكم ، وفي الواقعية توجد ما أسماء هنري جيمس (اقتصاد النفس العميق) للشكل المضموي » (جورج شتينر : اللد

والصمت : ص ٢٨٩) .

وذلك برفع الانسان فوق ذلك المجال الخاص بالخطا الخاص والطوح الخاص والحب الخاص الذي نسميه الحرية » (شتينر : المرجس المذكور : ص ٢٠٧) .

فاذا اسقطنا فضية واقع اولا بعكس ثانيا في العمل الفني فهل معنى هذا ان نصل الى انه « لا يوجد أبدا أي فن غير واقعي ، أي لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه » ؟ على نحو ما قاله غارودي في « واقعية بلا ضفاف » (ص ٢٢٥) .. يبدو ان غارودي قد تأثر بمخطوطات ماركس الاقتصادية والفلسفية لعام ١٨٤٤ التي تحدث فيها عن اغتراب الانسان ، لانه يصل الى تعريف جديد للواقعية في الفن بانها « هي الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار باعتبار ان هذا الوعي أرقى اشكال الحرية » (ص ٢٢٦) .. ان غارودي الذي كان مختلفا من قبل في الانعكاس الاولي قد خرج على كل انعكاس ، بمعنى انه لا يجدد داخل الماركسية بل انه خرج على جلدتها بمثل قوله : « ان الواقعية لا تطالب العمل الفني بأن يعكس الواقع في شموله وأن يرسم خط السير التاريخي لرحلة معينة او لشعب معين وان يعبر عن الحركة الاساسية للمجتمع وعن ابعاد المستقبل .. فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان » (ص ٢٢٧) . وهكذا قسم غارودي العالم الى قسمين على غرار انفاز ولكن في اطار جديد : الفيلسوف له عالم ، والفنان له عالم آخر .. الفيلسوف يرسم حركة التاريخ والفنان لا شأن له بهذه الحركة .. واذا كان الفنان لا شأن له بحركة التاريخ فلماذا يقول غارودي في الكتاب نفسه : « ان يكون الانسان واقعا لا يعني على الاطلاق تفصل صورة للواقع بل محاكاة نشاطه ، وهو ليس بتقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف او طبع صورة منه ، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشافه ايقاعه الداخلي » ؟ (ص ٢٢٦)

لقد تفصل غارودي مشكلة الفن من مشكلة الانعكاس ومشكلة الواقعية ، الى مشكلة الخلق : « ان مشكلة الفن هي قبل كل شيء مشكلة الخلق ، وبالتالي فان كل نظرة تشوه الفصل الخلاق آية او مثالية او معتقدية سيكون لها في فلسفة الجمال نتائج يسيرة الادراك على الفور . ولذلك فان النظرة الى فلسفة الجمال هي حجر الزاوية في تفسير الماركسية » (غارودي : ماركسية القرن العشرين : ص ٢١٩) . هنا وتفقد الماركسية الارض .. فان حديثها عن الخلق انما هو كلام في المطلق لا ينبع من واقع الاعمال الفنية .. وبطبيعة الحال ان للخلق ثلاث مراحل : مرحلة ما قبل انتاج العمل الفني ، ثم الخلق متجسدا في العمل الفني ، ثم الخلق مستعدا في التذوق .. وبطبيعة الحال ايضا لا مشروعية هناك بالنسبة للماركسية او غيرها من المدارس حتى في علم النفس للحديث عن الخلق الفني من حيث هو تكون داخل نفسية الفنان .. وفي النقطة الثانية لا يجب ان يأتي حديث للماركسية عن الشخصيات الخلاقة في العمل الفني او الادبي ، بل يكون الحديث عن كيف اخلق هذه الشخصيات الخلاقة .. ولا يجد غارودي في هذه النقطة سوى ان يردد كلام ارسطو عن المستحيل الممكن بأسلوب جديد : « الاسطورة - اذن - ليست تقنية للخروج من التاريخ ، بل هي تذكير بما هو تاريخي حقا في هذا التاريخ : بفعل المبادرة الانسانية . وهذا ما يوصي بمثله ارسطو في حديثه عن المأساة : فالمأساة ليست محاكاة حادث ما أيا كان ، بل محاكاة حادث هو في الوقت نفسه نموذج ونبراس عمل ويحمل معه زمنيته الخاصة » (المصدر السابق : ص ٢١١) .

في داخل العمل الفني كيف يتم الخلق على نحو ما يتجسد ؟ كيف تبني الشخصية ؟ ديناميت التكون الفني ، عناصرها ؟ التعضون بين الشكل والمحتوى هل له معيار ؟ المفروض وجود وحدة بين الشكل والمحتوى ، ولكن هل كل عمل فني تتحقق فيه هذه الوحدة ؟ كيف تحدث فنيا المتعة الجمالية ؟ هذه اسئلة لا نجد لها اجوبة عند غالبية الماركسيين لان الاهتمام انصب لديهم على وظيفة الفن ودور الفنان في

بوضوح لنا هنري لوفافر مفهوم انفاز من الواقعية بقوله : « وانفاز يعين - اذن - خصائص المدرسة الواقعية بشيئين : النمذجة (خلق النماذج Typification) والميل او الاتجاه Rendence يعني الالتقاط الواعي لتجوه الواقعية والميل في اعماق جوهر الحقيقة الواقعية » (في علم الجمال : ص ١٩) وذلك على اساس من قول انفاز في رسالته الشهيرة لما رغبت هاركنس : « الواقعية في رأيي تتضمن - بجانب التفاصيل - الصديق في عرض الشخصيات النمطية فسي الظروف النمطية » (رسائل مختارة : ص ٤٧٨ - ٤٧٩) .. لكن مثل هذا التعريف انما هو تعريف يرد الالتقاط الفني للواقع الى المحتوى الاجتماعي فحسب دون الرؤية الفنية الفنية .. انه يعني معرفة الناقد أو القارئ اولا للواقع الاجتماعي الذي تدور فيه احداث العمل الادبي حتى يتبين اذا كان هذا الواقع الاجتماعي الرسوم نمطيا او لا ، ثم يتبين نمطية الشخصية المتفقة مع هذا الواقع الاجتماعي .. والكلام بهذه الصيغة انما هو صياغة مقنعة لالزام يفرص على الاديب من الخارج .. بل لقد رسم له انفاز الموضوعات التي يتناولها على نحو ما قاله في رسالته الى مينا كوتسكي في ٢٦ - ١١ - ١٨٨٥ : « ان الرواية النزوعية الاشتراكية في رأيي انما تحقق رسالتها اذا استطاعت بتصوير مخلص للعلاقات الواقعية ان تستبعد الاوهام الاقتصادية السائدة الخاصة بهذه العلاقات وتهز تفاؤلية العالم البورجوازي وتبث الشك على نحو حتمي في الصديق الابدي لما يوجد دون ان تقدم هي نفسها حلا مباشرا للمشكلة المطروحة » (المصدر السابق : ص ٤٧ - ٤٨) .

ان جورج لوكاتش لا يرى في الواقعية انعكاسا للواقع بل رد فعل على الواقع وذلك « ان لوكاتش وهو يستعير مصطلحا من نظرية المعرفة ويقول ان العمل الفني (يعكس) الواقع فانه يقول ان العمل الفني برغم انه ليس مادة للمعرفة بشكل محض انما يتضمن بالفعل معرفة بالواقع . ثانيا انه بقوله ان العمل الفني هو نسخة (للواقع) انما يريد ان يؤكد ان الفن (رد فعل على العالم الخارجي) » (باركنسون : المرجع المذكور : ص ١٢٧) .

وقريب من هذا جاء تعريف سيدني فنكلشتين للواقعية : « ليس الفن الواقعي هو الفن الذي يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة ، بل الفن الواقعي هو الذي يكشف في الوقت نفسه عن كل فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الاخرى . فرغم المظهر والخلفية التاريخية الماضية المختلفين اختلافا كبيرا ، فانهم يعيشون حيوات متماثلة ويواجهون المشكلات عينها . والفن الواقعي ينسج الناس الى جمال الطبيعة ، كما ينسجهم الى جمال البشر . فهو يصور العلاقات الاجتماعية التي ينشغل بها الناس ، ويصور القوى التي تسبب لهم الضرر ، ويصور الروابط التي تؤلف بينهم . وهذا الفن يبين - عن طريق اختياره لموضوعاته - كيف ان العالم يتغير ، كما يبين ما هو الجديد وما هو المتحرك والناقص بين الناس في المجتمع . وهكذا يمكن ان يقال عن الفن الواقعي انه يعكس تاريخ زمانه » (الواقعية في الفن : ص ١١) . الا ان لوكاتش يريد ان يصل الى ان الادب والفن الحقيقيين هما ادب وفن ثوريان ، ومن هنا يوجد بين الفن والفن الواقعي ، فعند لوكاتش : « تعبير (العمل الفني) و (العمل الواقعي للفن) لهما الدلالة نفسها » (باركنسون : المرجع المذكور : ص ١٢٢) .

اننا اذا لم نسقط القضية اصلا ، قضية ادب واقعي وادب غير واقعي ، فانه سيترتب على هذا تبرير الحديث عن وجود نوعين من الادب والفن : الادب التقدمي والادب الرجعي ، بدل ان يكون هناك ادب واحد فحسب ، ادب للانسان ، فالانسانية لم تعرف حتى الان ادبا امكن صياغته ضد الانسان ذلك ، مثلا ، لان « الفاشية تصفي طابعا طفيانيا من خلال احتقارها للانسان ، والشيوعية تصفي طابعا طفيانيا

يقوله : « يصوغ الحيوان المادة وفق مقياس النوع الذي ينتمي اليه وحاجته فقط ، في حين يستطيع الانسان ان ينتج حسب مقاييس اي نوع وان يضع في الشيء القياس المناسب . وبفضل ذلك يصوغ الانسان المادة وفق قوانين الجمال ايضا » (نقلا عن : بوسيلوف : تطور نظرية الفن في روسيا والمدرسة الجمالية في : الجمال في تفسيره الماركسي : ص ٢٢٠) . وغير فيشر عن هذا بشكل آخر فقال : « ان الملامح الدائمة للبشرية يجري النفاظ حتى في الفن المشروط بمصره » (المرجع المذكور : ص ١٢) .

اذن ليس صحيحا وجود أدب بورجوازي وأدب بولندي لان الأدب الوافق ضد الانسان اذا ما تمعنا فيه سنجد مفتقدا للشروط الفنية والجمالية .. ومن ثم فليس صحيحا ما قاله ماو تسي تونغ : « في الحق يوجد فن وأدب مقصود للمستقلين والمعتدين . ان فن وأدب طبقة اللاله هو فن وأدب اقطاعيان » (ماو تسي تونغ : احاديث فسي ساحة نينان حول الفن والأدب : ص ١٣ - ١٤) .

لماذا يا ترى يكتب الاديب ويبدع الفنان ؟ الامر كما صور فيشر : « لما كان وجود توازن دائم بين الانسان والعالم المحيط غير متوقع ان يوجد حتى في ارقى المجتمعات تقدما فان الفكرة توحى بان الفن لم يكن مجرد شيء ضروري في الماضي ، بل سيظل دائما هكذا » (ضرورة الفن . معالجة ماركسية : ص ٧) . اللاتطابق مع الواقع هو جوهر انطلاق الابداع .. وهذا اللاتطابق ليس الا التطلع الى الحرية التي يتسع افقها مع كل تقدم اجتماعي .. « ان الوظيفة الدائمة للفن هي اعادة خلق ، بالنسبة لتجربة كل فرد ، امتلاء (كل ذلك الذي ليس عليه) اعادة خلق امتلاء الانسانية بأسرها » (المرجع السابق : ص ٢٢٢) . انه اقتراب الانسان الذي يلاحقه مع كل نقلة اجتماعية متخذ اشكالا جديدة .. ومن هنا يظل سعي الفنان الى القضاء على هذا الاقتراب .. وربما كان سبب هذه المقاومة للاقتراب مصدر خلود الفن ، لاننا نستعيد في كل عمل فني ذكرى مقاومة الاقتراب ، ذكرى ممارسة الحرية .. « ان العمل الفني هو ساحة للاضداد الموطنة من نوع أو آخر . واذا لم يحتو على أي صراع ضد الافراد فانه يكون ذاتية متجانسة تماما مما يجعله لا تميز فيه » (سمر فيل : المصدر المذكور : ص ٤٨٣ - ٤٨٤) . وفي هذا يقول لنا جورج طومسون : « لماذا يتوق الشعراء الى طلب المستحيل ؟ لان هذا هو الوظيفة الجوهرية للشعر ، وهي وظيفة ورثها من السحر » (طومسون : دراسات في المجتمع الاغريقي القديم ، الجزء الاول : ص ١٣) . وكلما سيطرنا وحققنا جانبا من الحرية اتسع الافق بنا وبها مما يدفعنا الى البحث عنها من جديد .. وهذه الحرية هي مبعث الجمال : « يعتبر جيلا في مفهوم ماركس وانتقل الفيلسوف الجمالي العام ، اي يحدث للجمال كل ما هو حقنوري منظور عضويا ومنسجم ، ويعتبر فيينا اي يحدث اشمئزازا جماليا كل ما هو مثل مظلوم مشوه لا توري » (ييزويتوف : المرجع المذكور : ص ١٥٠) .

ليس هناك شيء اسمه أدب للحياة وأدب للادب .. وحتى لو وجد فن للفن فانه لن يوجد الا في المجتمعات اللابعية حيث يفترض انه تم القضاء على كل تنافس وكل اقتراب .. وبهذا نصل الى عكس ما وصل اليه بليخانوف عندما قال : « ان الاعتقاد بالفن للفن ينشأ حيثما لا يكون الفنان متناهما مع بيئته الاجتماعية » (الفن والحياة الاجتماعية : ص ١٥٦) .

فإذا كان ماو تسي تونغ قد ادرك تماما لماذا يطلب الناس الادب والفن يقوله : « بالرغم من ان حياة الانسان الاجتماعية هي التي تشكل المصدر الوحيد للفن والأدب وهي اكثر حيوية وثرأ بشكل مله من الفن والأدب كفن وأدب ، فان الناس لا يقتنعون بالحياة الاجتماعية وحدها ويطلبون الادب والفن . لماذا ؟ لانه بالرغم من ان الاثنين جميلان ، فان الحياة منعكسة في الاعمال الفنية والادبية تستطيع ان تكون ويجب ان تكون على مستوى ارقى وقوة أعظم وتركيز أشد ونهطية اكبر واقرب

بناء المجتمع .. ولا نحظى الا بما يقوله لوكاشي بعمق وموسوعية .. لماذا ؟ يبدو انه ادرك جسور ما في الماركسية ، من انها المنهج ، الديالكتيك ، والديالكتيك هو اكتشاف الحركة التي تزيج الثقاب عن الحرية .. ليس كافيا اذن ان نعرف الفن الواقعي بأنه خلق الشخصية النمطية في الظروف النمطية ، لانه سيبقى : وكيف أحقق هذا ؟ وما السبيل الى معرفة اني حققت هذا ؟ من هنا يدخل لوكاشي ما يسميه مقولة التوضع اللامتعين Undetermined Objectification يقول في مقالته عن الموسيقى بيلا بارتوك : « احب ان اشير هنا الى مقولة هامة في علم الجمال عندي الا وهي التوضع اللامتعين ، فهذه المقولة لها مصدرها في الجوهر الخالص للفن . ان الموضوعية العريضة والمكثفة لعالم التنافر لا يمكن التعبير عنها في الفن الا من خلال عملية تجانس تبدأ من الانسان وتعود اليه . وهذه العملية ، او عملية التجانس على أية حال ، تحرم مقدما الموضوعية المباشرة لبعض عناصر الواقع الحاسمة » (لوكاشي : بيلا بارتوك : ص ٤٩) . ويضيف موضعا الامر : « هذه الموضوعية اللامتعينة تجعل هذه النمطية المختارة بعناية ممكنة حيث تخفي عناصر عديدة عينية ومدركة مباشرة او على الاقل تشعب في الخلفية ، هذه هي العناصر التي تجعل تغير حقبة ما تظهر حتى في الحياة اليومية » (المصدر نفسه : ص ٤٩) . بمعنى ان الشخصية الفنية لا تلتقط من الحياة (بعلمها) ، بل تجري صنفرتها وغربلتها بحيث يصبح لها سيماء فكرية تجعلها تتساءل عن مصيرها وتعي هذا المصير « فالسيماء الفكرية هي التي تؤلف كذلك الوسيلة الرئيسية لصياغة الشخصية المفعمة بالحياة » (لوكاشي : دراسات في الواقعية : ص ٢٢) . انه بالرؤية الديالكتيكية الحققة استطاع ان يحل مشكلة الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه . وهذا الفني وهذا العمق ينشآن في الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع والمليء بالكفاح بين النوازع الانسانية . ان اناس الواقع لا يعملون جنباً الى جنب ، بل من اجل بعضهم وضد بعضهم بعضا . وهذا الكفاح هو الذي يؤلف اساس وجود وتفتح الفردية الانسانية » (المصدر نفسه : ص ٢٦ - ٢٧) . ان لوكاشي معني بالامكانية الانسانية في صنع القرار والتاريخ ، وهذه هي رؤياه الجمالية مستفيدا في هذا من تراث أرسطو : « ان الحقيقة الادبية (بعكس الواقع الموضوعي) ترتكز الى ان ما يرتقى الى واقع مصاغ ادبيا ان هو الا ما ينطوي عليه الانسان كإمكانية . ان التخطيط الادبي يقوم على اعطاء هذه الامكانية الغافية في الانسان تفتحاً كاملاً » (ما بين القوسين من عندي) (المصدر نفسه : ص ٢٧) . ومن هنا فليس صحيحا ما قاله باركنسون في دراسته « لوكاشي حول المقولة المحورية للجماليات » : « ان الارتباط بين النمط والواقعية ليس جديدا عند لوكاشي ، فهو موجود في النصوص الكلاسيكية للجماليات الماركسية ، في خطاب انقلز في فبراير ١٨٨٨ الى مارغريت هاركنس » (باركنسون : المرجع المذكور : ص ١٣٣) .

ان كل فن عظيم فيه هذا التحريك للشخصيات ، الامر الذي يجعل من هذا التحريك مثالا اعلى للمتلقي فيشتعل به ويشعله بسدوره للآخرين . وان كشف الامكانيات هو مصدر تلك البهجة الجمالية ، مصدر ذلك المثل الاعلى الجمالي الذي يعد نموذجا يحتذى .. وكما قال موربان في دراسته « المثل الاعلى الجمالي » : « ان المثل الاعلى الجمالي التقني في اي عصر لا يناقض تطور الواقع ، بل يعتمد على الامكانيات الكامنة فيه موضوعيا وعلى خواصها وقوانينها الموضوعية على اعتبار انه (المثل الاعلى الجمالي) التعبير الحسي الشخص من هذا التطور » (الجمال في تفسيره الماركسي : ص ٣٨١) .

بهذه الرؤية ينتفي وجود ادب بورجوازي وأدب بوليتساري ، فالادب أدب ، والا سقطنا في مرحلة الابداع ، مع ان الابداع في كل عصر يتجاوز العصر الى (المطلق) على نحو ما أوضح ماركس نفسه

للمثال ، ومن ثم تكون اشمل من الحياة اليومية الفعلية » (ماو تسي تونغ : المرجع المذكور : ص ٢٤) .. اذا كان قد أدرك هذا فلماذا قسم الادب بطريقة انفلز الى نوعين : أدب ثوري وأدب رجعي ؟ ادب البروليتاريا وأدب البورجوازية ؟ هل هذه رؤية حفيظة للبورجوازية ؟ هل البورجوازية كلها متجانسة ؟ ألم يقل انفلز في رسالته الى شيميت في ٢٧ - ١٠ - ١٨٩٠ : « ان ما ينقص هؤلاء السادة جميعا انما هو الديالكتيك . انهم لا يرون دائما الالة هنا ومعلولا هناك . وكون هذا تجردا ضحلا ، وان مثل هذه الاعداد الفظية الميتافيزيقية لا توجد في العالم الواقعي الا وقت الازمات على حين ان العملية المتسعة الكلية تستمر على شكل نفاعل .. وان كل شيء هنا نسبي وليس مطلقا على الاطلاق - كل هذه أمور لم يبدؤا في تبينها على الاطلاق . ان هيجل لم يوجسد اطلاقا بالنسبة لهم » (ماركس وانفلز : الاعمال المختارة ، الجزء الثاني : ص ٤٩٦) ولم يكن ماركس وانفلز يتحدثان حديثا مطلقا عن رأسمالية واشتراكية ، بل كانا يتحدثان ايضا عن اشتراكية افطاعية وبورجوازية اشتراكية .. يقولان عن فترة عبودة الملكية في فرنسا بين ١٨١٤ و ١٨٣٠ : « حتى تتمكن الاستقرائية من اثاره العطف اضطرت الى أن تقض الطرف مؤقتا عن مصالحها وان توجه اتهاماتها ضد البورجوازية باسم مصلحة الطبقة العاملة المستقلة وحدها . وهكذا تمكنت الاستقرائية من ان تتنقم بأن تقني اهاجيها الساخرة عن سيدها الجديد وتهمس في اذنه بالتنبؤات المهلكة عن الكارثة القادمة . وبهذه الطريقة ظهرت الاشتراكية الافطاعية : مزيجا من الانتخاب والاهاجي ، مزيجا من صدى الماضي ومخاطر المستقبل ، ويتم هذا أحيانا بنقدها الرير اللالاع البارع مما يجعلها تصيب صميم قلبها ، ولكن دوما على نحو سخيف في تأثيره بسبب عجزها التام عن فهم سير التاريخ الحديث » (ماركس وانفلز : البيان الشيوعي ، الجزء الاول من الاعمال المختارة : ص ٥٥) .. ثم يتحدثان عن البورجوازية الاشتراكية فيقولان : « ان البورجوازيين الاشتراكيين يريدون كل مزايا الظروف الاجتماعية الحديثة بدون التعرض للصرعات والمخاطر الناجمة بالضرورة من هذا . انهم يريدون الحالة القائمة للمجتمع بدون عنصراها الثورية والمفككة . انهم يريدون بورجوازية بدون بروليتاريا » (المصدر السابق : ص ٦٠) .. ويقولان : « ان الاشتراكية البورجوازية تحظى بقمة تعبيرها عندما ، وعندما فقط تصبح مجرد تعبير من تعابير الحديث . انها تنادي بالتبادل الحر : لصالح الطبقة العاملة . الحماية الجمركية : لصالح الطبقة العاملة . اصلاح السجون : لصالح الطبقة العاملة . هذه هي الكلمة الاخيرة ، والكلمة الوحيدة الجادة للاشتراكية البورجوازية . انها تتلخص في عبارة واحدة : البورجوازية هي بورجوازية : لصالح الطبقة العاملة » (المصدر السابق : ص ٦١) .

فاذا كان يحدث مثل هذا التفصيل للمجتمعات في الدراسة الاجتماعية والسياسية أفلا يجب ان يحدث اشد منه للفن ؟ بل حتى على فرض صحة وجود بورجوازية متجانسة ، ليس مطلوبا من الاديب والفنان ان يغيرا من مفاهيم هذه الطبقة ؟ انهما لا يبدعان للبروليتاريا والا كنا ندور في فراغ ونكون قد اشحنا بأعيننا عن الديالكتيك .. البروليتاريا تكتب للبروليتاريا والبورجوازية للبورجوازية وكفى الله المحسنين شر القتال .. ان الاديب والفنان انما يبدعان للناس جميعا ، بهدف محاولة افناع من لا يقتنع عن طريق وسائله الفنية .. « فليست وقيلة الفن ان يدمر الابواب المفتوحة مقتحما ، بل بالاحرى عليه ان يفتح الابواب المغلقة » (فيشر : المرجع المذكور : ص ٢١٠) . ومن ثم تسقط كل دعوى قائلة بوجود احساس جمالي بورجوازي ووجود احساس جمالي بروليتاري .. ان هناك احساسا جماليا يمكن ان يفتني اكثر مع ترقى الوعي وتقدم المجتمع .. لا مجال هنا لقول بيزويوف : « وتبدو هذه الخاصة البدئية لهذا الاحساس البروليتاري الجمالي (ربط العنصرين العقلي والانفعالي ، الذاتي والموضوعي ،

المعرفة والتقييم) اكثر ما تكون جلاء اذا ما قورن هذا الاحساس بالاحساس البورجوازي الجمالي بالمصالح » (الجمال في تفسيره الماركسي : ص ١٣١) .. ان الادب موجه للجميع ، للمعتدين بالانتباه ولغير القنعين بغية جذبهم ، ولا محل لقبول ماو تسي تونغ : « ان مشكلة (لن) هي مشكلة رئيسية ، مشكلة مبدئية » (المرجع المذكور : ص ١٨) .. وروعة الشخصية الفنية في قدرتها على تغيير المتذوق على النحو الذي أوضحه لوكاش بشموليتها .. يقول : « ان موضوع الشمولية هو في الحقيقة بصيرة وفهم يمكنان المتذوق من (تفسير وتعميق) مشاركة الشخصية عندما يعود من عالم التأمل الجمالي الى عالم الممارسة » (عن باسكال : جورج لوكاش ومفهوم الشمولية : ضمن كتاب باركتسون المذكور : ص ١٤٩) .

ان الدعوة الى أدب وفن حزيين دعوة غريبة على الماركسية ، لان الحزب هو طبقة الطبقة العاملة ، والادب - وهو ثوري بطبيعته - رؤية مستقبلية للانسان عن مجد الانسان ، سواء كان مبدعه عضوا في الحزب او خارجا عنه .. كيف اذن يطلب لينين من البروليتاريا الاشتراكية « ان تطرح مبدأ الادب الحزبي ، عليها ان تطور هذا المبدأ وان تصفه في الممارسة على نحو كامل وتام بقدر الامكان ؟ » (لينين : التنظيم الحزبي والادب الحزبي في : الاعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٤٥) . واذا كان لينين يتساءل في الوضع نفسه : « هل انت حر في علاقتك بالناشر البورجوازي ايها السيد الكاتب ، حر في علاقتك بالجمهور البورجوازي الذي يطالبك بحديث الادب المكشوف فسي الروايات واللوحات وبالبقاء (كبديل) عن الفن (القدس) الرائع ؟ » (المصدر نفسه : ص ٤٨) اذا كان يتساءل مثل هذا التساؤل وكان لهذا التساؤل مصدره من الحقيقة ، فليس معنى هذا انفلز الى وجود ادب حزبي وان نطلق الصيحة : « فليسقط الكتاب للاحزابيون ! فليسقط سادة الادب الفائقون ! على الانسان ان يصبح (جزما) من القضية العامة للبروليتاريا ، عليه ان يكون المسمار والترس في آلة ديمقراطية اجتماعية كبيرة واحدة تتحرك بالطبقة الواعية سياسيا الكاملة اجميع الطبقة العاملة » (المصدر نفسه : ص ٤٥) . واذا كان لينين صاحب الثقافة التسعة توصل الى مثل هذا الرأي فماذا يمكن ان نتوقع من عبارات يقولها تابه خروشوف الا ان تأتي على شكل عبارات عامة فيها نفمة تهديد ووعيد : « علينا ان نعترف ايها الرفاق ان بعض كتابنا وفنانينا يفقدون بين الحين والحين قدرتهم على التحمل ويشطعون . انهم يفسرون مهمات الادب والفن تفسيرا غير صحيح ، ويصورونها في ضوء زائف . انهم يدعون ان على الادب والفن الا يتناولا سوى اوجه القصور وان يبحثا أساسا عن الجانب الاسوأ من الحياة ، وأوجه النقص ، وان يتجاهلا كل الايجابيات . ومع هذا ، فان الايجابي ، الجديد والتقدمي ، هو المهم في الواقع المتطور السريع للمجتمع الاشتراكي » (خروشوف : الرسالة الكبرى للادب والفن : ص ٢٤) .

لا بأس ان تكون هناك دلالة سياسية للعمل الفني ، ولكن ان يستحيل هو نفسه الى سياسة فهذا ما يعرف الادب ويحيله الى مجموعة تسجيلية خالية من النبض والرموز السطحية الغالية من الاعماق الانسانية .. ان الادب والفن طسوال تاريخهما متحازان ، متحازان لصف التقدم والانسانية ، يساهم في هذا الادباء والفنانون كل قدر امكاناته ورؤاه .. والقول بوجود ادب حزبي وأدب غير حزبي هو قول ثنائي لا يتبين حقيقة الفن ، وعكس هذا هو النظرة الواحدة بعكس ما وصل اليه ماو تسي تونغ الذي قال : « ان أي معارضة لهذه المهمة (مهمة الادب الحزبي كما صورها لينين) انما ستفسي بالتاكيد الى ثنائية او تعددية ، وهي في جوهرها ترقى الى عبارة تروتسكي : (السياسة - ماركسية ، الفن - بورجوازية) » (ماو تسي تونغ : المرجع المذكور : ص ٢٢) .

لقد لام كل من ماركس وانفلز لاسال على عمل ادبي له بسبب

النزوع الذي يند من الفن وطفان الافكار .. فقال له ماركس فسي رسالته اليه في ١٩ - ٤ - ١٨٥٩ : « كان عليك ان تزيد من اصفاء الطابع الشيكسبيري على ما اوردتسه ، وانني في هذا أغليك لانك اصبحت عليه طابعا شيلريا بتحويلك الافراد الى مجرد ابواق ناطقة بروح العصر » (رسائل مختارة : ص ١٤) . وقال له انفلز فسي رسالته اليه بتاريخ ١٨ - ٥ - ١٨٥٩ : « استنادا الى رأيي (الخاص) في الدراما الذي يتألف من عدم نسيان الواقعي من اجل المثالي ، عدم نسيان شيكسبير من اجل شيلر... » (المصدر نفسه : ص ١٤٢) وبذل ان يحدداه صراحة بان عمله ليس عملا فنيا راحا يوجهان اليه القول المين ليعدل في عمله .. واذا كانت النصيحة هي ما قاله انفلز في رساله لمارغريت هاركنس : « اني بعيد كل البعد من ان اخطئك لانك لم تكتبي رواية اشتراكية خالصة ، رواية ذات نزوع كما نسميها نحن الالمان لتمجيد الآراء الاجتماعية والسياسية للمؤلفين . ليس هذا على الاطلاق ما أعنيه . فكلما كانت آراء المؤلف اكثر خفاء كان هذا أفضل للعمل الفني » (المصدر نفسه : ص ٤٧٩) . ولكن ما هي الوسيلة لهذا الاخفاء ؟ لم يحدثنا انفلز ان الفن بناء بالصور على حين ان العلم والفلسفة بناء بالمفاهيم والافكار . ولم يتناقض دياكتيكيا اكثر ليتبين ان العلم احيانا ما يبني بالصور ولهذا لا بد ان هناك فارفا نوعيا في استخدام الصورة في الفن واستخدامها في العلم .. يقول بوسيلوف : « ان العلم يستخدم الصور لتوضيح موضوعاته العامة ، فصوره تلعب لهذا دورا (مساعدا) في حين ان لصور الفن (قيمة قائمة بذاتها) » (الجمال في تفسيره الماركسي : ص ٢١٤) . ليست المسألة اذن ان ماركس وانفلز « كانا يدافعان عن انحياز الصورة الفنية نفسها ، مطالبين بان تتضمن فكرة واضحة يتم التعبير عنها بجلء » (نيدوشيفين : المرجع المذكور : ص ١٧) . وليست المسألة ما قاله غارودي : « لا نرى في الدين والفن الا طريقتين دينويتين ، وطرق المعرفة بقولان بالصور ما ستترجمه الفلسفة دون أي بقايا الى مفاهيم » (ماركسية القرن العشرين : ص ٢١٤) ذلك ان الصور الفنية يمكنها ان تلتقط الحقيقة في شمولها وتفاعلا ، وبذا يمكن تفسير انتصار بلازك الفنان المؤمن بالانسانية على بلزك السياسي الملكي النزعة .. ولهذا فال لوكاتش عن شخصيات دوستوفسكي : « ان جنل تطور الشخصيات ، كفاحها الايدولوجي ، يتخذ اتجاهها مختلفا تماما عن الاهداف الواعية التي واجهها دوستوفسكي الصحفي . ان التساؤل الشعري اذا ما وضع بسلامة ينتصر على المقاصد السياسية ، على الجواب الاجتماعي للكاتب » (مقالة لوكاتش عن دوستوفسكي ضمن كتاب جمع مقالاته رينيه ويلك بعنوان : دوستوفسكي : ص ١٥٦) . وبهذا يمكننا ان نصل ، كما وصل دويتشر ، الى ان « الرائعة الادبية انما تؤثر في العقل السياسي بتخصيصه وانرائه من الداخل لا باذاله » (مهرطقون ومترتون : ص ٣٦) وبهذا لا يأخذ الفن من السياسة ، بل يحدث العكس وتأخذ السياسة من الفن ..

وان منطلقات خاطئة بصدد الادب والفن يمكن ان تفضي الى نتائج خاطئة بصدد النقد .. لقد اوضح ماوتسي تونغ معايير النقد فقال : « يوجد معياران في الفن والنقد الادبي : معيار سياسي ومعيار فني . وحسب المعيار السياسي تكون جميع الاعمال طيبة تلك التي تسهل الوحدة والمعارضة ضد اليابان والتي تشجع الجماهير على ان يكون لها قلب واحد وعقل واحد والتي تعارض التفهقر وتؤيد التقدم ، ومن جهة أخرى تكون جميع الاعمال سيئة تلك التي تقوض الوحدة والمقاومة ضد اليابان والتي تبذر الفرقة والتفرقة بين الجماهير والتي تعارض التقدم وترجع الناس القهقري ... وحسب المعيار الفني تكون جميع الاعمال طيبة او طيبة نسبيا تلك التي تتمتع بكيف فني مرتفع نسبيا ، وتكون الاعمال سيئة او سيئة نسبيا تلك التي تتمتع بكيف فني منخفض نسبيا . وبطبيعة الحال هذه التفرقة تقوم ايضا على التأثير الاجتماعي » (المصدر المذكور : ص ٣٥ - ٣٧) حتى العنصر الفني

الضروري هنا يند الى عنصر اجتماعي ! ولكن ، فلنغرض اننا لسنا في حالة حرب مع اليابان فكيف نتصرف ساعتها نقديا ؟ ان فيلسوف (حول التناقض) نسي تعاليمه الدياكتيكية عن الملامح العمامة للدياكتيك واللامح الخاصة له .. لم يحدثنا عن القواعد العامة للنقد والقواعد النوعية الخاصة به .. وهكذا يرتد النقد الى السياسة وينطبق عليه ما قاله جورج شتينر : « في مثل هذه الظروف لا تكون امام الناقد سوى وظيفتين : انه مفسر للمفيدة الحزبية وكاشف للهرطقة » (المرجع المذكور : ص ٢٧٤) .. ان بليخانوف يقول : « ان المهمة الاولى للناقد هي ترجمة الفكرة الموجودة في عمل فني ما من لغة الفن الى لغة المجتمع لاجاد ما يمكن الاصطلاح عليه بانه المعادل الاجتماعي للطاهرة الادبية المعطاة » (عن كتاب : باركنسون : المرجع المذكور : ص ١٩٤) وبهذا « يدل الناقد الماركسي على معتقده من انه مشغول لا بمسائل الرأي بل بتحديدات الواقع الموضوعي » (شتينر : المرجع المذكور : ص ٢٩٤ - ٢٩٥) . ان رسالة الناقد الماركسي يجب ان تكون عكس هذه الدعوة .. يجب ان تكون تحذيرا ضد المعتقدية الحزبية وضد ان يستحيل الادب الى رؤية سياسية فقط والا سقطنا في أحادية الجانب التي ترفضها الماركسية .. ان الفن والادب ليسا في كل العصور ثوريين فحسب ، بل هما دائما قبل الثورة ، واذا حدثت الثورة فانهما يتجاوزانها من اجل مزيد من الثورية .. واذا لم يحدث هذا فليس ما لدينا ادبا وفنا على الاطلاق .. اننا لا يجب ان نستدل على عظمة الفن من عظمة الواقع ، بل العكس بالعكس ، « في ذروة معركة الثورة السوفياتية ، من اجل البقاء المادي ، وجد تروتسكي الفرصة ليؤكد ان (تطور الفن هو اقمى اختبار دال على حيوية ومعنى كل حقبة » (عن شتينر : المرجع المذكور : ص ٢٨٩) .

ان النظرية الماركسية في مجال الجماليات انما تثير عديدا من القضايا والمشكلات فيها سلبياتها من سوء الفهم والتطبيق وفيها ايجابياتها من حسن الفهم والتطبيق . ولقد عرف رالف فوكس الماركسية فقال : « ان الماركسية تضع الانسان في مركز فلسفتها ، فعلى حين انها تعلن ان القوى المادية قد تغير الانسان فانها تعلن على نحو اكثر تأكيدية ان الانسان هو الذي يغير القوى المادية وفي خلال هذا انما يغير نفسه » (الرواية والشعب : ص ٢٦) . انها بلفة لوكاتش بحث عن الانسان الشامل وسعي الى ان يتحقق ، عن طريق القضاء على اغتراب الانسان ، بل لقد عرف ماركس الاشتراكية فقال : « الاشتراكية هي وعي الانسان الذاتي الايجابي » (انظر مقال : من الاغتراب الى الاشتراكية الى الاغتراب : ص ٧٤) . ومن ثم فان « على الانسان ان يصبح اجتماعيا او اشتراكيا بمعنى انه سيسكن في مجتمع جمالي مع عالم منتج انساني من حوله بعد ان ينظم هذا المجتمع وفق قوانين الجمال ويدرب حواسه على ان يتناول كل شيء من اجل الشيء نفسه » (المرجع السابق : ص ٧٦) وان جوهر الماركسية في قدرتها التنبؤية على نحو ما قاله لوكاتش : « ان الماركسية قد اقرت دائما بالوظيفة الاستباقية التنبؤية للايدولوجية . واذا اردنا ان نبقى في نطاق الادب فلنتذكر ما قاله بول لافارغ حول تقييم ماركس لبلازك (ان بلازك لم يكن مؤرخ مجتمع عصره فحسب ، بل خالق شخصيات تنبؤية كانت لا تزال في زمن لويس فيليب في وضع جيني ولم تتفتح الا بعد موته في ظل حكم نابليون الثالث فتفتحا كاملا) . هل تصح فكرة ماركس هذه في زماننا الحاضر ايضا ؟ طبعاً » (دراسات في الواقعية : ص ١٤٤) وحتى لو قال بعضنا كلا ، فانها نظرية لا يمكن الغضاء عنها تماما ، فالامر كما قال جورج شتينر في كتابه « اللغة والصمت » (ص ٣١٤) : « سواء بوعي أم دون وعي ، فان نظرتنا المعاصرة الكلية للفن قد تسلسل اليها وعي ماركس بالسياق الاجتماعي والدينامية التاريخية . وحتى معظم (النقاد الجدد) ... يدنسون للتراث الماركسي ببعض التحقق للوسط الاقتصادي او الاجتماعي الذي يقوم وراء الاسلوب الشعري . وفي الحقيقة ، قد

سقوط

كالسيف المسنون الحد
وسقطنا من فوق الحبل المشدود وقوفا
منتصبي القامة مرفوعي الرأس .

قامتنا تنتصب تطول تطول
تعلو تعلو فوق الاعواد تصول
وبلمسة يد
عرينا الأستار هتكنا السر
ووقفنا في عرى الميلاد نقاء وبراءه
نزهو نتألق تحت الشمس
في عرى الصدق .

ملك عبد العزيز

حين مشينا في الاسواق
ورأينا الاقنعة الحمراء الخضراء
وسمعنا شقشقة الببغاء
يهذر في كل مكان
نفس الكلمات الجوفاء
يدهنها بالزبد وبالحلواء
كما يخفى طعم الزيف ويحظى بالاصفاء .

حين أردنا ان نلبس في السيرك قناعا
نتخطر فوق الحبل المشدود ونفرد باعا
نتلوي فوق الاعواد المنصوبه
نتلون كالحرباء المعصوبه
من داخلنا هاجمنا الصدق

يكون في الجماليات اكثر مما في الادب التحقق ان الماركسية قد
ساهمت بأقوى نصيب .
القاهرة

مجاهد عبد المنعم مجاهد

المراجع

- Publishers - Moscow - 1965
- 16- Lifschitz, M. : G. V. Plekhanov. - Soviet Literature. Moscow - No 12, 1956.
- 17- Lukacs, G. : Bela Bartok. - The New Hungarian quarterly V. XII No 41 Spring 1971
- 18- Lukacs, G. : Dostoevsky In : Dostoevsky ed. by : Wellek., R. Prentice Hall - Englewood - Cliffs - 1962
- 19- Mao Tse Tung. Talks At The Yenan Forum On Art And Literature - Foreign Languages Press - Peking - 1956
- 20- Marx, K. Capital Vol. III - Progress Publishers - Moscow - 1966
- 21- Marx, K. And Engels, F. : The German ideology. Progress Publishers - Moscow - 1964
- 22- Marx, K. And Engels, F. : Manifesto of The Communist Party. - Vol J. of The Selected Works. - Foreign Languages Publishing House Moscow - 1955
- 23- Marx, K. And Engels, F. : Selected Correspondence - Foreign Languages Publishing House - Moscow -
- 24- Marx, K. «Engels» F. : Selected works. Vol II - Foreign Languages Publishing House Moscow - 1955
- 25 - Parkinson, G. H. R. (ed) : Georg Lukacs. The Man, His work And His Ideas. - Weiden Feld And Nicolson - London - 1970
- 26- Plekhanov, G. Art And Social Life - Foreign Languages Publishing House - Moscow - 1957.
- 27- Ruses, D. D. (Ed). Twentieth Century Philosophy. - Philosophical Library - N. Y. 1943
- 28- Steiner, G. : Language And Silence. - Penguin Books - London - 1969
- 29- Thomson, G. : Marxism And Poetry.
- 30- Thomson, G. : Studies In Ancient Greek Society. Vol I. - Lawrence And Wishart - London - 1954.
- 1- غارودي (روجيه) : ماركسية القرن العشرين - ترجمة : نزيه الحكيم - دار الاداب - بيروت - ١٩٦٧ .
- ٢ - غارودي (روجيه) « واقعية بلا صغاف » - ترجمة : حليم طوسون - دار الكاتب العربي - القاهرة .
- ٣ - فنكلشتاين (سينتي) : « الواقعية في الفن » - ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ .
- ٤ - لوفافر (هنري) : « في علم الجمال » - ترجمة : محمد عيتاني - دار المعجم العربي - بيروت .
- ٥ - لوكاتشي (جورج) : « دراسات في الواقعية » - ترجمة : د. نايف بلوز - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٧٠ .
- ٦ - مجاهد عبد المنعم مجاهد : « من الاغتراب الى الاشتراكية الى الاغتراب » - مجلة الفكر المعاصر - العدد ٤٤ اكتوبر ١٩٦٨ .
- ٧ - نيموشيفين (ج) : « علاقة الفن بالواقع » - ترجمة : فؤاد ايوب - منشورات الفكر الجديد - بيروت .
- ٨ - « الجمال في تفسيره الماركسي » ترجمة : يوسف الحلال - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٦٨
- 9- Caudwell, C. : Further Studies In A Dying Culture. The Boddley Head - London - 1950
- 10- Deutscher, I. : Heretics And Renegades - Yonathan Cape - London - 1961
- 11- Fischer, E. : The Necessity of Art. A Marxist Approach. - Penguin Books - London - 1963
- 12- Fox, R. : The Novel And The People. International Publishers - N. Y. 1945
- 13- Khrushchov, N. S. : The Great Mission of Literature And Art. - Progress Publishers - Moscow - 1964.
- 14- Lenin, V.I.: Articles On Tolstoy. - Foreign Languages Publishing House - Moscow - 1953
- 15- Lenin, V. I. : Collected Works Vol. X - Progress

قصيدتان

١ - بوابة الدخول الى العشق

لما جنّ الليل .. وأورق نجم سهيل
طيرا صفق جناحه لبوح كتيب
سال الجبل يطوي البيدا .
اني مرتحل صوب مدائن ماء الله ، وفي الاجفان هوى
يساقط كالرطب الغض على الاهداب
والاصحاب
ما ضنوا .. جاعوا
نضحوا عرقا ..
ظلموا .
وخيل الاحباب المرتدين غزتنا
رسمت فوق صدور الاطفال العطشا .
اني مرتحل صوب مدائن ماء الله
فليفتح زمني كل الابواب .

يا ماء .. افتح صوتك ان بقايا بدني
تلهث تحت دروع الالم
يا ماء .. افتح وجهك للمحمولين على اعناق الرمل
اني خلّفت ورأئي وطني
ان تفتح .. اقاتل عاقولا ملقى في وجهي
واعلق احزاني قنديلا اخضر في باب حديقه
ان تفتح .. ستنام الصفاة عند ظلال عشيقه
افتح ..
افتح

فتح العشق طريقه .

أقمت ، يا ممتدون على ماء الصحراء
كل الاصوات المطلية بالقار
نزفت اعينها العار ، وتاشتني اسياف « ربيعة »
سمرت جسدي في عري الشمس ، أدارت وجهي
صوب الوطن

واحتدم السيفون
صلبوا عيني .. غدوت أشمّ رياح حناجركم
قطعوا كفي ... فالبسني بدو القصر دمي .
يا ممتدون على ماء الصحراء ويا زمني
آني حنّات ، الليلة ، كفي .. توسدت العشقا
وعروسي عنبرت الحبّا

٢ - عرس الدم

حنّة من خضاب البنات
ليلة العرس ، قالت لها أمها

شامة تشرب الشمالا ،
فامسحي وجهك الاسمرا
بارتعاش الغد .

مثقل الطرف يأتي المساء
حاملا وجهه المتعبا .
والرجال استبيحوا ، فمادت بهم
أعين النجم ، وأنشقت الارض تستنفر الخيلا .
والتي رشت الماء للمتعبين غداة استحشّت خطاهم
علّقت وردة بقميص الحبيب ،
وارتدت ثوبها الايضّا
، مثلما تبعث الانجم
- في دجى - وجهها المسبلا ،
وارتقت صوتها :

« خزامى وآس

جيين حبيبي

و « هيل » وماء

عيون حبيبي .

حبيبي تعال ، فرشت لك المنزلا
وطيّبت صدري بريح الحقول كما تشتهي
حبيبي تعال ، فقد مسني الوجد .. ضم
احتراقي

فانت ، كما قالت الباكرات ،

ندى لامس السنبل » .

والذي اقتاده البدو من « عطبرة » (١)

يحمل الماء في صوته زورقا

حنّا الضفتين بشوق غفا فوق جرح الجرار العذاري

فالجنود السكاري

رسموا وجهه بنقوب الرصاص

ضرجوا كفه الحاملة

خاتم العرس ، في بابها ،

صار فيروزه قبرة

وفرقت واختفت في ثياب التي رشت الماء للمتعبين .

انت يا بنت قيظ الصحارى

دمك الاسمر الوادع

يبحر

فيلقا للخلاص

وسط نخل يعلق وشمك و « المحلبا » (٢)

عبد الكريم راضي جعفر

البصرة

(١) عطبرة : نهر في السودان .

(٢) المحلب : نبات ، ثمره يشبه ثمر الحنطة ، تطيب

به النساء الريفيات .



الحِصَان

- سوف يموت جوعا ..
- اصرف عليه أنت .
ارتفع صوت المحرك وراء ظهر السائس ، وابتعدت السيارة ،
فلفته هو والحصان سحابة من غبار .
*
قال الابن فاضبا وهو يتنهد لمغادرة الدار :
- سوف نقتل الشجرة .
- هي ورقة واحدة .
- كل يوم واحدة وتتجدد الاغصان !
- حقا ..
ترك نثار الورقة الاخضر الطري يتساقط من راحتيه ، ومسح
يديه بشيابه فترك راحته اثرا باهتا اصفر على دشاشته البيضاء .
اشاح الابن بوجهه متعاشيا نظرات ابيه وصاح بانزعاج من نافذة
المطبخ :
- سوف نتاخر !
صاحت الزوجة على الخادمة وهي تهول لتلحق بزوجها :
- لا تدعي الطفلة تخرج الى الطريق !
*
وقف السائس ينظر الى الحصان في حيرة . سمع صهيل مهر
فاضب يده الارض بحوافره في داخل الاسطبل . رأى الحصان يرفع
راسه قليلا يوتر اذنيه لحظة ثم يتركهما ترتخيان ويسقط راسه بين
رجليه من جديد .
*
جلس الكهل على الكرسي في الشمس ينظر ساهما الى شجيرات
البرتقال قرب سياج الحديقة . كل يوم واحدة وتتجدد الاغصان ،
تموت ، وغدا أنت تهذي ، تغرف .
اقتربت منه الطفلة :
- جدي .. هل الفتح حنفية الماء ؟
مسد بكفه الباردة شعرها الاشقر النظيف الناعم مثل الخيوط
الطرية في كيزان اللدة ، وبقي صامتا . سمعها ولم يسمعهما .
رفعت اليه عينيْن صافيتين :
- هل الفتحها ؟
حدق في عينيها لحظة :
- افتحها !
وتدفق الماء على الثيل الاخضر وسط الحديقة . وحط عصافور

في الفسحة المغطاة باعواد التبن ونثار الروث والحشيش ، امام
الاسطبل ، وقف الحصان راسه يسقط بين رجليه ، مربوطا الى جذع
شجرة ضخمة ، ذيله الاغبر الطويل يتهدل بين لحم ساقيه المزرق ،
عظام صدره وظهره تكاد تمزق جلده المليء بخيوط من قرح صفيرة
بحجم الدرهم اختلط في داخلها الدم بالصدید . راح صاحبه
والسائس يرقبانه . بقي هو ساكنا . الجلد في موضع السرج ، فربما
من أسفل العنق ، كان يختلج بعنف بين فترة وأخرى . قال
صاحبه اخيرا :

- تخلص منه !
قال السائس في أسى .
- كان نجم السباق .. كسب الآلاف !
اعترف صاحبه بنبرة لا تغلو من الزهو :
- نعم .. كان ..
لكنه اسرع يشيع بوجهه عن الحصان .

*
راح يجر قدميه ببطء في حديقة الدار مستعينا بالجدار . دنا
من احدى شجيرات البرتقال ، أمسك بأصابعه الفليضة المعروقة ورقة
طرية خضراء ، انتزعها من الفصن ، تحسس نعومتها الباردة تحت لحم
أصابعه الخشن ، ثم اخذ يطحنها بين راحتيه المتخشبتين الشاحبتين .
سمع من نافذة المطبخ صوت ابنه يقول متندرا :
- ارسلناه اليهم فاعادوه .

رفع راحتيه الى أنفه وبقي ساكنا . كانت الرائحة الحسادة
الحامضة الحلوة تفوح عبر الشعر الابيض الكثيف النافر من منخره .
لكن حالة الشم انثلمت فجأة عنده . تركزت حواسه في اذنيه . سمع
صوت زوجة ابنه الفاضب :
- لم اعد احمّل .. ألا ترى انه بدأ يغرف .. ويهذي ?? بعد
أيام ...
- اخفضي صوتك !

*
التفت السائس الى صاحب الحصان وسأله في حيرة :
- كيف أتخلص منه ؟
- بهه ..
ضحك السائس بمرارة :
- من يشتري حصانا هراما مريضا ؟
- اذن دعه يمضي لحاله .

على طرف الانبوب المطاطي الاسود المبلل وراح يشرب وهو يتلفت خائف .
فهمس الكهل :
- انظري !
همت الصغيرة ان تتحرك نحو العصفور لكن اصابعه امسكتها :
- دعيه يشرب !



بقي السائس مترددا فترة طويلة ثم قر عزمه فتحرك نحو الحصان .
فك الحبل عن رقبته ووقف ينتظر ، لكن الحصان بقي في مكانه ،
لا يريد ان يفارق الاسطبل . لم يكن للحبل ضرورة . وفي فورة غضب
مهزق يائس انهال السائس ضربا على الحصان واخذ يدفعه بعيدا عن
الاسطبل والحصان يتطلع اليه بعينيه الكبيرتين النديتين في حيرة .



حول الزبد الابيض المتلألئ بين خضار المشب حطت عصافير
اخرى . تشرب في حركات سريعة ، ترقزق في صخب ، ترفرف
باجنحتها ، وتطير متغلة بين اعالي السياج والارض . وراح الكهل
والطفلة يرقبان ما يجري امامهما في فرح . قالت الصغيرة همسا ايضا :
- كثيرون !

- نعم .

- اين ينامون في الليل ؟

- في الاشجار .

- هنا في الحديقة ؟

نظر الكهل الى شجيرات البرتقال المزروعة في صف واحد قريبا
من السياج ، ثم همس مبتسما وهو يشد برفق جسدها الهش الصغير
الى عظام صدره :

- لا . انها تنام في الاشجار الكبيرة .

- لماذا تنام في الاشجار الكبيرة ؟

- لكي لا يؤذيها الاولاد الوقحون ولا تأكلها الحيوانات المفترسة .
صمتت الصغيرة تفكر ، ثم صاحت فجأة ، بلا حذر ، وهي تنزع
جسدها من بين ذراعيه :

- جدي انظر !

هربت العصافير مذعورة . والتفت الجد حيث اشار الاصبع
الصغير .

فوق باب الحديقة الداكن الموحد ، في وهج الشمس ، كان
ينتصب رأس حصان ابيض وعينه الندية تتطلع اليهما في سكون .
كان الراس هناك منذ مدة لكن لم ينتبه اليه احد قبل ذلك .
- حصان !

هتفت الصغيرة في هياج وهي تندفع الى الباب :

- دعني اركبه !

قال الكهل من مكانه :

- سوف ياتي اهله لياخلوه .

وقفت الصغيرة تنظر في خيبة الى الراس الكبير المائل فوق حافة
الباب . بعد فترة طويلة من الانتظار صاحت في نفاد صبر :
- لم يات احد !

تحامل الكهل على نفسه ونهض . اقترب من الباب . لم يكن في
الدرب احد . شاهد الهيكل المهمل وخيوط القرح الصديديّة الصغيرة
على الظهر والارجل . تطلع كل منهما في عين الآخر في صمت . وعلا
وجه الكهل وجوم . عادت الطفلة تلح من جديد :

- دعني اركبه !

- انه منهك ومريض .. انظري الى عينيه !

- عينه كبيرة !

- لقد هرم ..

- اذنه كبيرة ايضا ..

- ولم يعد يريد اجد .

تطلعت الطفلة الى جدّها مربكة . أقلعها صوته وبانت الحيرة
في عينيها :
- لماذا .. لماذا لا يريد اجد ؟
- لم يعد يتفع .
نظرت الصغيرة الى الحصان قويا ، ثم التفت الى جدّها
وقالت متوسلة :
- لنفتح له الباب .

نظر الجد الى شجيرات البرتقال والورد في الحديقة وهز راسه
رافضا . اذار ظهره الى الحصان وحرك قدميه باتجاه الكرسي .
شعر بعين الحصان في ظهره ، تشده الى الباب . سببت الصغيرة
بدشاشته وقالت في الحاح :
- لنفتح له الباب !

وقف مترددا صامتا ، اخذ يمسد بيده الباردة شعر الصغيرة
الناعم . التفت الى الحصان . التفت نظراتهما مرة اخرى . فقال
محذرا :
- قفي خلفي !

صارت وراء . ظهره . جر نفسه الى الباب . عندما انحنى
ليرفع المزلاج نخزه ألم فظيع حاد في أسفل ظهره فطفر الدمع من
عينيه . وقف يلهث مستندا الى الباب . شعر بانفاس الحصان العارة
الرطبة تلامس عنقه . قال وهو يخفي وجهه عن الصغيرة :
- ارفعيه انت !

هرعت الصغيرة ترفع المزلاج وتعاونيه في دفع فردني الباب الى
الجانبين . تكشف جسد الحصان التاحل كله الآن . أمسك الكهل
بيد حفيدته ووقف جانبا ينتظران ان يتحرك الحصان الى الداخل .
ترك الحصان راسه يسقط في فراغ الباب ، لكنه بقي في مكانه ساكنا .
قال الجد وهو يمسك الصغيرة من يدها عائدا الى كرسيه :
- لتبتعد عن طريقه .

جلست حفيدته بين ذراعيه وبقيتا ينظران . وبحرك الحصان
اخيرا في حمى نشاط مفاجيء ، لكنه بدل ان يدخل عبر الباب المفتوح
على مصراعيه تحرك مبتعدا واختفى عن انظارهما .
سالت الطفلة جدّها في دهشة :

- لقد ذهب !

قال الجد بحزن :

- نعم .

- لماذا ؟

- خاف يدخل .

- لم تصدق .

- لماذا خاف يدخل ؟

وقبل ان يرد عليها سمعا صوت شيء ثقيل ينهد على الارض في
الخارج ، فتقلصت اصابعه على ذراعها . حاولت ان تتملص من بيسن
يديه .

- اريد ان اراه .

لكنه ظل متشبها بها :

- انظري .. لقد عادت العصافير تتجمع حول الماء !

كان الماء قد غمر ارض الحديقة كلها والعصافير تقف في صف
طويل ، وفي اوضاع مختلفة ، فوق الانبوب المطاطي المبلل الذي يلعب
في الشمس .

- اين ذهب ؟

- اغلقت الحنفية .. لقد فاضت الحديقة !

انقطع الماء ، وتبدد الزبد الابيض عند راس الانبوب . ارتفع لفظ
في الدرب . اختلطت اصوات وتسداخت ، وعبر فراغ الباب خطفت
هياكل صبية يركضون . ارادت الصغيرة ان تنفلت الى الدرب ، لكن

أصابه الفليضة اليابسة ظلت تمسك بها . عادت تسال في الحاح :

- أين ذهب الحصان ؟

قال صوت واضح النبرات من وراء الجدار : « ليخابر أحدكم
أمانة العاصمة يزبحوه عن الدرب » .

- جدي .. أين ذهب ؟

- ذهب لينام .

- لينام ؟

- نعم .. والآن اذهبي الى الداخل .. الشمس تؤذيك هنا ..
لا تخرجي الى الدرب .. أبوك يقضب .. والحصان ايضا لانه لا يحب
ان يراه احد وهو نائم .

تابمها بنظراته وهي تبعد بخطى مترددة .. وقفت امام الباب
المتوح لحظات .. التفتت اليه .. رآته ينظر اليها محذرا فصحكت
وراحت تركض الى الداخل .

✱

عندما عاد الابن وزوجته بعد الظهر وجدا الكهل يجلس مطرقا
في الظل الذي غطى الآن نصف الحديقة . نظر الابن الى باب الحديقة
المتوح على مصراعيه ، وتساول في دهشة :

- من فتح الباب ؟

رفع الكهل رأسه اليهما :

- أنا فتحته .

اقتربت الزوجة وولفت وراء زوجها . قال الابن :

- لماذا ؟

- ليدخل الحصان !

تطلع الابن الى زوجته في حيرة فهمست في أذنه :

- ألم أقل لك ؟

- عن أي حصان تتكلم ؟

- حصان عجوز مريض مر الصبح من هنا .

أغلق الابن باب الحديقة في صمت وهو يهز رأسه . اقتربت
الزوجة من الكهل وسألته في مكر :

- وهل دخل الحصان ؟

- لا . وقف هناك ينظر الى شجيرات البرتقال بعينه الكبيرة .

أراد ان يمد يده وينزع له ورقة صغيرة طرية ويسحقها ثم يشمها ..
لكنه خاف .. وانصرف .

التفتت الزوجة الى الابن :

- هل صدقتني الآن ؟

واجه الابن أباه في حق :

- تهيا لنذهب عصر اليوم الى بيت أخي سالم .. لقد سال عنك !

لم يقل الكهل شيئا . أطرق برأسه . الجلد المجعد لخضه
الاسر رجته تشنجات سريعة متلاحقة .

فمنما ابتعدت خطاهما رفع رأسه ببطء وتطلع الى باب الحديقة
الموصد . في الفراغ المتد امامه ، في نفس المكان الذي كان ينتصب
فيه في الصباح ، طالعه رأس الحصان الهرم المريض . في البدء مثل
سحابة صغيرة من دخان دجراج . لكن الرأس أخذ يكبر .. يتضخم ..
ويسبح ، كلما أطال النظر اليه ، حتى سد عليه منافذ السماء !

مهدي عيسى الصقر

بغداد

دار الآداب تقدم

ترجمة إدوارد الخراط

هربرت ماركوز

مخوالتحرر

فيما وراء الإنسان ذي البعد الواحد

فيما وراء الإنسان ذي البعد الواحد ، كيف السبيل الذي يحرر الإنسان ؟ هذه هي المسألة الأساسية التي يحلها هيرت
ماركوز عناصر الإجابة في الدراسة الراهنة الموضوعة بين يدي القراء .

وهو يرى ان الطريق الجديدة المتاحة اليوم تمر بالاعتراض والاحتجاج الدالين .

ففي قلب المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا ، سواء كانت اشتراكية أم رأسمالية ، يتبع الاحتجاج وحده تجديد حاجات البشر وأوضاعها
يرفض قواعد « اللعبة » القمعية .

وبعد ان ينتقد ماركوز الانظمة الاجتماعية الحالية ، يسلح في هذا الكتاب الهام الذي يعتبر تمة لكتابه « الإنسان ذو البعد
الواحد » و« فلسفة النفي » مبادئ عمل سياسي بقاء ..

صدر حديثا

٢٠٠ ق . ل

المنظر أيضا

مثل نساء الجند الشهداء !
تسأل عني ، عجباً ، أغصاني الجرداء .
حيناً أسمع سؤال الجدران ، وريح الصمت الصفراء
الورق الأصفر دار ودار ، وعاد بلون البن . .
الاشياء وصمتي . وجهي يتصلب في وجه الاشياء
كان بكائي يأخذ عني عبثي
يفتح في أعماقي النبع الناشف
المح بين الغيم المسرع قمراً بدرأ
يلمح وجهي ، يبسم ، يتلکأ ، يتوارى في استحياء .
حيناً أغفو لصق عمود النور أواقف خلفي
اسقط ، انهض ، اتلفت خجلاً ،
أخرج من جيب المعطف صور الامس الدافئ
أتمدد في ظل غصون الحور ،
أمازح حبي ، نلهو ، نتواصل
نمسي افقا عند قدوم الليل الساجي
نتنزه ، نجلس في مقهى رصيف
وفرأس معنا ، يضحك ،
نضحك ، نزهو : كونوا حبا
كونوا عشقا منتصرا ،
وهديل حمام ، وحصة في طرف النهر
شقيقا في حقل القمح الطالع
عصفورا أزرق
صبروا اطفالا ، وغناء ، وغيوما بيضاء
وضياء نجميا رهوا يلمع تحت جفون التعمساء !
وتظل الاشياء هي الاشياء الاشياء
أشياء ،
فرس الجند ووجه الحب الآتي
يفسل وجهي ينبوع عذب
تمر ، كالبسمة تنبض ، صبح مساء !!

صباح الدين كريدي

حلب

طال وقوفي ، طال . . وطال الصمت ، وطال . .
وطال هبوب الريح ،
وطالت خشخشة الأغصان الجرداء
الفصن العاري مثلي
وأنا في شيطان الصمت فنار يرقب ،
يتلمل ، ينمّس ، يففو ، يستيقظ فزعا ،
يتفحص ، علّ شراعا ، علّ دخانا يعلو صدر الماء .
طال وقوفي ، كنت وحيدا في صمت الاشياء
الشجر العاري ، رغم قطار فصول الزمن الذاهب
ما زال الشجر العاري
والريح الريح ، واشواق الخرساء !

يا ريح الصمت الواقف في وجهي
كوني مطرا ، كوني برقاً مشتعل
كوني خيلاً ، كوني رمحا ، كوني سيف الاعداء !
الصمت الرابض حولي صار نثيثا ، يتداخل ،
يتعضى في اطراف الاعضاء .
قالوا ياتي ، آت وجه الفرس الأدهم
آت وجه الحب الرافل ، آت . . لا بد
وشاحا ، وقميصا رخصا ، وعيوننا نجلاء
عيدا طفلا ، افراح الاطفال وميلاد الاطفال ،
عشبا غضا ، زهرا عصرا ،
وثفاء حلوا يصعد من اطراف الوديان الخضراء
فرحا كالغيم الصيّب ، يخصب رحم الدنيا
يرفع اعلام الحب ، وامجاد العشاق المعظماء .

كنت وحيدا ، طال وقوفي ، طال
وطال الصمت ، وطال . . وطالت في وجهي
أشكال الرمل

وأبعاد الصحراء . .

أعوي مثل الذئب الجائع في ليل الثلج القطبي، وابكي



نهايت غير طبيعيت لمسرحية "أغنيك على المسرح"

الرافض على التل ، ليفال معه ، بعد ان مشى في اتجاه الفناء بضعة امتار ..

قال الرجل ذو القميص الاحمر (وبالضبط عرف الان انه امام واحد من طلاب الشهرة الذين يترددون على الاذاعة بالمشات ، حاملين ما يسمونه موسيقى حماسية ، وان هذا الجندي يركب المناسبة ليمرر لحنا يشبه به قدمه في عالم التأليف ، ولكن .. هيهات) بشيء من الغلظة :

- وانت . ما هو دورك حتى تحمل اللحن اليها ؟
قال وقد اشرق وجهه بانسامة سعيدة ، قافزا على كومة من الغلظة ، جوبه بها الان لأول مرة :
- أنا .. حامل اللحن اليكم .
كيف تمكنت من المجيء ؟

- .. الى الاذاعة ، ام الى الضفة الغربية ؟ لمجيئي الى كل منهما قصة طويلة ..

- قصي علينا ، ولكن باختصار شديد . (لديه مواعيد مع مطربة وملحن شهير ومؤلف اغان مكرس لام كلثوم ، ومخرج اذاعي ينتج كل شهر سلسلة بوليسية تهر العالم من المحيط الى الخليج)

وجلس دون ان يستأذن . كان يشعر انه متعب حتى العياء ، فاقدم حمل اللحن عبر ما تبقي من الصحراء ، وسبح به في الفناء ، واجتاز مئات الكيلومترات الخالية من الناس ، حتى وصل القاهرة ، وقبل ان يمضي الى اي مكان آخر .. حمل اللحن الى الاذاعة .. (وكان على التحديد يظن انهم سيسبقونه بنرحاب شديد) .

- مؤلف المسرحية حاق هذا النور لي . جعلني وصيا على لحن زميلي ، وها انذا احرق نفسي من هذا التيد . اللهم اني قد بلغت ..
قال ذو القميص الاحمر ، وهو يجلس على اريكة جلدية ، ويضع رجلا فوق رجل :

- لم تجب على السؤال .

بدأ يشعر (احساسه الداخلي صادق ابدا ، وان كان ذلك يتعارض مع كبره ، كضعف بالقيبيات) ان الريح ليست مؤانسة . نظرات الرجل ذي القميص الاحمر ... تبدلت .

- انا في تحقيق ؟

- لا بد لنا ، كمسؤولين هنا ، من ان نعرف جميع الظروف والفاصيل .

- كيف تمكنت من المجيء ؟ معكم حق . جعلني المؤلف استنكف عن المجيء بعد ان قطعت شوطا . جعلني اعود لاقبال واللحن ما يزال في جيبي ، لكنني بعيدا عن هذه الخاتمة الدراماتيكية تعرفت كما اريد . (شعر وفنم لأول مرة بانه يخطط بنفسه لافعاله) أصبحت مؤلفا ، انا الآخر ، فرسمت دوري من جديد على اساس اني تركت الشاويش (الريفي المسكين .. ابو الاطفال والارض والبقرات) وحيدا وجئت

.. لعله وقف وادى التحية العسكرية ، وهو يرنو بعينه الرماديتين الفيتتين الى الرجل ذي القميص الاحمر الذي دخل الفرقة لتوه ، (نسي الان كيف بدا كل شيء) قبل ان يخرج الكلمات من بين شفثيه المشفقتين :

- اللحن جاهز . بسره : يا افندم (حملته معي من سيناء .
قال الرجل ذو القميص الاحمر بشيء من التواضع المصطنع :
- اهلا . من انت ؟ .. وعن اي لحن تتحدث ؟

اجاب بسرعة :

- أنا المجند

وفاطحه الرجل ذو القميص الاحمر :

- اجبني باختصار .. من انت ؟
قال :

- أنا ، يا سيدي ، واحد من خمسة رجال صمدوا في مصر هناك ، لنسب طعامنا وشح ماؤنا وقتل ذخيرتنا ، (بسره مرة اخرى : يا بلالغتي) ومع ذلك وقفنا في وجه زحف اسرائيلي (غادر .. فسي البلاغات الصحفية) ، وسقط من سقط ، وبقي اثنان ، انا واحدهما .
« حدث ذات يوم من ايام حزيران ما ، بعيد ، (يونيو كما يسمى ، او الشهر الاسود .. لقبه الرسمي في بعض المناطق العربية) ان حمل مؤلف مسرحي فلمه ، وكتب مشاهد مسرحية متلاحقة ، ربطها بأغنية تحوم ، كغراشة ، فوق رؤوس نظارة كانوا قد تمركزوا ، ببقايا ذخيرتهم وراء تل سينائي (مكان استراتيجي جدا كما قال المؤلف على لسان الشاويش الصعيدي) واعاؤوا تقدم دبابات العدو نحو الفناء .
قال الرجل ذو القميص الاحمر وقد فهم جانباً من المسألة .
(بالضبط .. عرف انه امام جندي ما من جنود بلاده العاندين مسن الجبهة) بشيء من اللين :

- طيب .. طيب ، ماذا تريد ؟ تحدث عن لحن جاهز ؟

وضع على وجهه انسامة ، وقرب ردفه من وجهه وقال :

- اللحن جاهز ، جعلني اياه زميلي قبل ان يستشهد . كتبه وهو جالس وراء صخرة في البحر . كان يمدم بشفثيه اللحن ، ثم يكتب على هذه الورقة ، وكثيرا ما كان ينسفل عن اللحن .. عندما كنسا نتعرض لهجوم مباغت ، على انه فرغ من اللحن قبل ان يستشهد . بساعات ، وها هي آثار دمه على الورقة .. كآنها توفيقه . اللحن رائع يا سيدي ، ولد في المعركة مع نزيف الدم وهدير المدافع .

« .. وكل ما في الامر ان شبيها ما ملهبا ، غيب الايام المسنة السوداء (يسمونها ، خارج الحدود ، حرب الايام المسنة) قد جعل الدم يغلي في عروق المؤلف (حافزه للكتابة فوق مستوى الضمبات انا) وهكذا ولدت المسرحية - الملحمة التي قد تكون محيلة ، لكنها رموز للناس النكرات ، الذين يمدحون في انفس اللحظات ، وبمكر او بزه طيبة جعل المؤلف .. الوصي على اللحن يعود الى جانب الشاويش

اليكم ، لاحقق امنية زميل فنان ، اراد للحنه ان يعيش ..
« امات المؤلف الرجال الخمسة ، واحدا بعد الآخر ، امعانا في
هز مشاعر مجهوده ، وجعل احدهم (ملحن مجهول جدا) يخلس من
وقته في جلسته تلك وراء مدفعه ، هنيهات ليكتب لحنا للاذاعة : (هنا
القاهرة ..) يهز به مشاعر الناس من المحيط الى الخليج ، يحكي عن
صمود في المر .

قال ذو القميص الاحمر بعد ان وقف فجأة ، مأخوذا بفكرة ان
يصارح هذا الجندي (الواقع انه مجند) العائد من سيناء ، (قال في
نفسه : دون ان يشعر بذل الهزيمة يعود) بلحن ما ، (كان السذي
حدث نزهة يشمر الفنانون فيها عن سواعدهم لتهيئة شيء ما يناسب
المقام) :

.. آآون قاسيا ان قلت : لقد تركت مكانك من اجل اللحن ؟
.. الواقع انني لم اترك مكاني . المؤلف جعلني اعود . انسا
(كؤايف ثان ، متطوع) تابعت الشوار .. وهدى .
.. هذا لا يبدل من الامر شيئا .
وضع ازورارا ما بين حاجبيه وامتلات عيناه بالفيوم (كدخان
القبابل في سيناء) وقال بنزق :
.. طيب . طيب . لنقل انني فرت . تمردت على الدور الذي
رسمه المؤلف . ولكن الا يستحق اللحن .. هذا العناء ؟ اللحن ، اؤكد
لكم ، ايها السادة ، رمز للصمود . سمعته من فم زميلي واعجبت به .
كان معنا ونحن نقاقل كانه سيف علي بن ابي طالب . اليس لهذا قيمة
في نظركم ؟

.. تخرج مرة اخرى عن الموضوع .
.. لماذا ؟
.. اللحن ليس لحنك .
.. صحيح . ما انا الا رسول .. متطوع .
.. ثم . ما الذي يثبت ان اللحن لصاحبك ، وانه الفه في سيناء
مع هدير الدبابات وصراخ المدافع ولعلمة ... ؟
وقاطعه :
.. انا !
.. انت ؟

.. نعم انا . جندي قادم من سيناء ، على وجهه شمسها الالهية ،
وفي ثيابه عرق المعركة التي تعرفون ..
.. ليس هذا بديل كاف الان . آلاف جاؤوا مثلك من سيناء ، وعلى
وجوههم شمسها الالهية ، وفي ثيابهم عرق المعركة التي قرأنا وسمعنا
عنها ، وفي اجسادهم اثار والار (شخصيا .. زار احد الجرحى من
القبائل في مستشفى خاص بالقاهرة ، واحس بنقمة عارمة على العدو ،
لان الاطباء المصريين لطموا ساقه اليمنى في عملية جراحية يائسة لئلا
تتمدد الفرغرينا الى الاعلى)
.. اعرف ذلك ، لكنني ، لكنني ..
شمر الرجل ذو القميص الاحمر انه ملك زمام الموقف فقال :
.. ماذا ؟ تتلعثم ؟

.. جئكم بلحن رمز . المسألة لا تخصني شخصيا (شعر بارتباك
شديد ، وان اسلاكا شائكة تعيط به) لكنها تعطينا جميعا .. كوطن .
قال الرجل ذو القميص الاحمر ، بصدا ان نفت دخان سيجارته
(يدخن كليونارا .. اي صنف آخر رديء) في وجهه :
.. الوطن ليس كلمات او العانا ..

.. صحيح . انا معكم في هذا الموقف . (الواقع ان من الامور التي
هيرته باستمرار ان يعطي وصفا محددا للوطن) انا ، ان شئت من ان
تتعرفوا جيدا علي ، متقف حقيقي (خائب : بينه وبين نفسه) ،
اعرف ان الوطن شيء ما اكثر من الكلمات والالحن ، لكن اللحن ،
هذه المرة ، يجسد جزءا من تكهة الوطن .
.. لسنا بحاجة الى محاضرات في هذا الخصوص (.. من هذا

المكان تصنع الكلمات والالحن التي تلهب المشاعر في الواقع) حدد
ما الذي تريده باختصار ؟
.. اريد ان اعطيكم اللحن . (فكر اكثر من مرة ان يعدل ، وها
هو يفكر بان يترك اللحن يهوي على ارض الغرفة .. ويركض)
.. الامر بهذه البساطة لو كنت المؤلف . اما وانك شخص آخر ..
وقاطعه بحدة :
.. لست شخصا آخر .

.. انت المؤلف ؟
.. كلا . لكنني ، بشكل ما ، شاركت في تأليفه .
« وكان من بعض ما اراده المؤلف ، يقول نقاد المسرحية (اخرجت
فيلما .. بل فيلمين لتعزيز فكرة الصمود) ان يجعل الاغنية جنحا
اجنحة الملائكة ، يحتضن موقف الرجال الخمسة ، ويسبغ على الرسالة
المكابرة معنى بارزا .. في عتمة ليل حزيران الاسود جدا . (بعد خمس
سنوات مضت بسرعة هائلة لم تترك المسرحية تأثيرات مباشرة :
كالقيام بثورة ، او الفاء السلطة او تجنيد الشعب في معركة تحرير
شعبية ، وكل ما حدث انها خدعت كساي مخدر آخر مئة مليون
نسمة ، او على الاقل من شاهدوا العروض المسرحية او الافلام التي
انبثقت عنها ..) » .

واقترب الرجل ذو القميص الاحمر منه وكاد ان يمسك به :
.. وتلمي اللحن لنفسك ؟ (من الملاحظ ان سرقة الالحن امر
متداول جدا في الاوساط الفنية)
.. يا سيدي ، انا لا ادعي شيئا . كنت واحدا ممن صمدوا .
.. انت واثق انك صمدت فعلا ؟ (بنبرة مسرحية) .
قال وهو يضع كل صدق العالم في الكلمة :
.. طبعاً .

.. وجودك الان ، بعيدا عن سيناء ، دليل حاسم على انك لم
تصمد . (الملاحظة من حيث الواقع صحيحة) .
.. لكنني لست هنا .
.. اهو لفر ؟

.. كلا . جعلني المؤلف اعود لاقتال حتى النهاية . انا الان ، في
المسرحية ، صامد الى جانب الشاويش ، وربما اكون قد قتلتمعه .
.. لكنك لست هناك ولم تقتل .. ؟
.. حدث هذا التعديل عندما اصبحت المؤلف . (فكر على هذا
النحو : لماذا اربكت نفسي بحمل اللحن ، بل لماذا زاولت مهنة ليست
لي في الاصل ؟)
.. الفاز .. الفاز .. !
وقال مكابرا :

.. بل طبيعة الامور . ماذا يحدث لو ان احدا كلفك بايصال
رسالة هامة ؟ اللحن جاهز . خذوه مني واربحوني ارجوكم . المسألة
اكثر بساطة من كل هذا النقاش . (دوي المدافع ما يزال في اذنيه)
وقال الرجل ذو القميص الاحمر (مواعيده كثيرة للغاية اليوم
كما اسلفنا) يحسم النقاش :

.. اعطنا اللحن .. وابال ان تنصرف . هناك معلومات كثيرة يجب
ان نعرفها ..
.. اريد ان اذهب . انا متعب ايها السادة ، ولقد انتهت مهمتي
الان ..

واسمكه الرجل ذو القميص الاحمر من قميصه الكاكي اللون ففرق
ان المسألة لم تمر كما يشتهي ، واظلمت الدنيا في عينيه (كما يقول
الكتاب التقليديون) وانتهى الفصل الاول من الحكاية (وهي الحكاية
التي رواها حامل اللحن ، بعد التعديل الذي طرا على دوره ، باختياره
الناسج دون تدخل من مؤلف المسرحية ، او من مؤلف القصة ، الذي
جاء بعد خمس سنوات من حرب حزيران لينبش الجثة من جديد) .

عادل أبو شنب



مورافيا في «أنا وهو» ومأساة الادراك الذاتي

انما اتت على لسان البطل ، وليس على لسان الكاتب . هذا من شأنه ان يضيف بعد آخر لحال ريكو الشقية والحزنة .

واذا اردنا ان نمضي قدما مع المقالة النقدية ، فلا بد ان نوضح فحوية اخرى سعمل بنصور ريكو عن الثورة . ان اكثر نواحي شخصية ريكو هي سلبية . غير ان سلبية كثير من هذه النواحي لا تنملىق بنصيرات البطل عن الامور بمقدار ما تنصل بالتناقضات التي لا يدركها البطل والناشئة بين الواقع العلمي وبين تلك التصورات بالذات والتي تنحول ، لهذا وفي الحال ، الى مجرد اوهام وهلوسات . ومن هنا اتى كلام مورافيا عن دون كيشوت خلال المقابلة التي جاءت في مقدمة الطبعة العربية لرواية «أنا وهو» . وهذا الكلام ينطبق على جميع تصورات ريكو التي جاءت في سياق الرواية ... عن الثورة ، عن التصعيد وعن الحب ... فمن خطأ القول اذن ناكيد ما جاء به الناقد في المقالة المذكورة من ان تصور ريكو عن «الثورة مزيف كتصوره عن التصعيد» ، لان صورته عن الثورة وعن التصعيد عامة لا تسكو من اي نقص . والزيف يكمن في علاقة ريكو مع الواقع فيما يتعلق بتلك التصورات ، اي فيما يتعلق بتطبيق نظرية التصعيد (وواضح ان خطأ تصورات ريكو عن نظرية التصعيد الفرويدية انما يكمن في تطبيقها) وتطبيق المثل الثورية خلال كتابة السيناريو بسبب الخضوع لقوالب احكام الاناج السينمائي التجاري . ومن هنا فان ربط الناقد للمسألة باجابه على تساؤله من سبب كون ثقافة ريكو «ثقافة انسان مسفل» ، والغالله ان جميع الكتب التي قراها ريكو «لم تفده الا في شيء واحد» وهو كتابة سيناريوهات ناجحة للافلام التجارية التي يشجعها الممولون الراسماليون لصالح جيوبهم والراسمالية معا» ، هي ايضا اجابه لا اطن انها على جانب كبير من الدقة . انها صحيحة من الناحية المباشرة وحسب . ولا اظن انه بوسع اي كسان تكذيبها ، بما ان ريكو ، صاحب العلاقة المباشرة ، يؤكددها . وخطأ الناقد يكمن في انه حول هذه الاجابة على انها نهائية ورئيسية . بينما هناك في النص بالذات السبب الذي اعتقد انه رئيسي بالفعل ، وهو يمت بصلة واسعة الى تصور سليم بما فيه الكفاية عن الثورة . يقول ريكو (٤) :

((... ثقافة المصعدين ، التي لا نفع في شيء ، ان لم يكن في استاج ثقافة اخرى ، اي في توليد السلطان (...)) .

ان النزاع الذي ينشأ في نفس المبدع عندما يجد نفسه اصمام المفصلة التي تفصل امام عينيه بين الناحية العملية والناحية المثالية في حياته ، وما يترتب على هذا من تناقض بين اصالة ثقافة ذلك المبدع وبين كونها استهلاكية ، مما يضع موضع الشك اصالة «المبدع» بالذات واصالة ابداعه ، انما هي كلها امور كثيرا ما تتردد في روايات مورافيا وكثيرا ما يعاني منها ابطاله . ورواية «الاحتقار» هي خير دليل على

«... ان ما يختفي ليست هي الاحداث والامور ، بل هي دوافع تلك الامور . لان السرى فينا هو الطرق التي تنتظم فيها الامور وترتبط وتترابط فيما بينهما داخل انفسنا» . (١) .

ولا بد لكلمة مورافيا هذه من ان تلقي بعض ضوء على نوعية وعي ريكو - بطل روايته الاخيرة «أنا وهو» - لنفسه وللعالم الخارجي . وكون هذا المسكين على غير دراية باليات نفسه وتشابكات امورها لا يقلل من اهمية كونه واعيا ، او هكذا يبدو ، لعناصر عاله الباطني الاولى ، اذا صح مثل هذا التعبير . كما لا يقلل من اهمية كونه واعيا لوعيه هذا ، وشغفيا بالوعي وبوعي الوعي ، بنفسه وبالعالم معا .

واذا اردنا ان نزيد من مأساوية وضعية ريكو ، فلا بد لنا ان نذكر القارئ بعبارة اخرى لمورافيا (٢) يؤكد فيها اعتقاده بما يقال من ان الخيال الانساني مكيف ومحدد حتى على صعيد اللاوعي ، فضلا عن كونه مكيفا ومحددا على صعيد الوعي .

فاين هذا العائر ريكو من المعرفة الحقة ؟ واين لكل ثرائته ان تدرك شيئا بسيطا ، لكن فعليا ، من نفسه ومن العالم ؟

والحقيقة ان هذه حال انسانية عامة تنطبق على ريكو كما تنطبق على غيره من الشخصيات والاشخاص . غير ان لريكو - على صعيد اخر - حالا خاصة توحي بكل مأساة وعي الانسان للانسان . انها مأساة الادراك والجهل معا ، وهي مأساة معقدة ، لا يمكن لعبارة مثل عبارة الناقد الاساذ جورج طرابيشي «ان ريكو هو نقيض الانسان الواعي» ومن ثم فانه نقيض الانسان لا اكثر ولا اقل» (٣) ، ان نسر منها شيئا ، او ان تفتح امام القارئ الافاق التي يجب ان يفتحها الناقد ليحقق ابعاد النص الادبي . ان ريكو «واع» لكل مواد تاريخه ، اي انه «يعرف» عناصر ماضيه وحاضره ومطامحه في مستقبله ، وكما كسان خيرا له لو انه كان جاهلا بها كلها ، مكفيا بالنشر على طريق مستقبله! بالاضافة الى هذا فان «الوعي» لدى ريكو هو صدمه ينجم عنها الكثير من كوميكية ومن مأساوية الرواية . كما تمخضت عنها عناوين الفصول في الرواية . واسماء المفعول التي تشكل عناوين تلك الفصول والتي تكلم عنها نافدا قائلا انها من فعل يدخل مورافيا في الرواية ،

(١) راجع «أنا والاخرون وفلسطين» ، مقابلته مع مورافيا - «الاسبوع العربي» ٢٤ / ٤ / ٧٢ .

(٢) راجع رسالة ايطاليا - «الاداب» ، العدد السابع ١٩٦٩ ، والجدير بالذكر ان رواية «الخيال» التي تحدث عنها الرسالة ليست الامحاولة من المحاولات الاولى لرواية «أنا وهو» ، ذلك كما قال لي مورافيا مؤخرا . والتحقيقة اني اجتزئت هذه العبارة على حذر . خاصة وان اساس الرواية قد تغير من حينها حتى الان . غير ان خطا خفيا - هو عالم مورافيا - يربط المحاولتين معا . (راجع عن الامر عامة مقالة «الاسبوع العربي» المذكورة) .

(٣) «مورافيا بين فرويد وماركس» - «الاداب» العدد الخامس - ١٩٧٢ .

(٤) «أنا وهو» - دار الاداب ، ص ٣٨ .

وان كوميكية اللهجة ، لهجة الرواية ولهجة ريكو ونثراته ، هي التي تبعد اي التباس حول طبيعة حال ريكو النفسية . اي انها تستبعد اية مقارنة بين وضع ريكو ووضع دكتور جايلك ومستر هايد الانفصامي والمثال الذي جاء في مقدمة الكتاب استشهدا بمقالة نقدية ايطالية والذي تعرض للدكتور جايلك ومستر هايد انما رمى الى توضيح القاعدة الاجتماعية - التاريخية التي ينشط عليها ريكو ويعيا . فالسيد ديلا مانو لم يعرض مباشرة لوضع ريكو الخاص في هذا المقطع الذي جاء في المقدمة العربية ، كما انه تم يتعرض لوضع ريكو من هذه الناحية وعلى هذا الاساس ، في بنية مقاطع معالنه التي لم اتقها . وفي المقطع المترجم لا يوانى الناقد الايطالي عن الكلام عن « اسطرة علمية مبالغ بها » في مثال الدكتور جايلك ومستر هايد . انما استخدم المثال للدلالة على طبيعة « الهلوسة » التي نجعلنا نشعر « باننا لا نعيش بمقدار ما نشعر باننا نعيش ، وبان غيرة ما نمت في اعماقنا ، قد امتلكتنا » . ويتابع ديلا مانو فيقول : « والاسوا من ذلك ان هذا المرض والانفصام الخفي - بوسعه ان يشمل أحيانا حبة بكاملها ومجتمعها باجمعه : فالعالم الخارجي عندما يجن وينفجر يساعد على الانطلاق الداخلي وذلك لما يفتحه من سدود ويحله من قيود . عندها ، وفي احوال مماثلة ، نرى ان الحاجز الذي يفصل بين الاعتيادية والمرص ينهار ويتلاشى . وهكذا فان مسر هايد يأخذ مكان الدكتور جايلك من غير ان يدرك الامر او يدرك له اي مخلوق » . ان الوضع الاجتماعي الذي يعيش فيه ريكو ليس غريبا اذن كل الغرابة عن وضعه النفسي ، لا بل ان ريكو هو امرأة صادقة لجميع الشخصيات التي تنشر بها هنا وهناك في الرواية من غير ان نجد بينها شخصية واحدة « طبيعية » ، اي سليمة . والرواية بمجموعها ليست الا معرضا واسع الأرجاء لشخصيات لا اسهل من مصادفتها بين طيات هذا المجتمع . انه اذن طفيان جانب من جوانب الشخصية الإنسانية المعقدة على جوانب أخرى منها . وهو هنا طفيان الجنس وقد نوح انجاهه وفقد « مضاعفاته » الإنسانية (٧) ليصبح مجرد دليل على وجود حياة من النوع « الحيواني » واعذروا لي الحكم الذي لم ارده حكما - بين حطام الحياة الإنسانية (٧) ليصبح مجرد دليل على وجود حياة من النوع « الحيواني » وعيا (٩) . بيد ان الامر لا يتخذ في كل هذا وحدة ووضوحا تقربه من حالات النظريات الفرويدية عن ازدواجيات الشخصيات والعصاب والى ما هنالك . وهذا ما يقدم من رأي الناقد في مقالته المذكورة (١٠).

(٧) يكرر ريكو حواراه مع « هو » امام المحلل النفسي ويقول : « لكنك الان تثير القرب عندما لا تثير الضحك . لا يوجد اي فاسينوس يقاوم ويسخر ، (١٠) كما ان جميع فاسينوس روما القديمة لا تبرر بل انها حتى لا تعذر الجنس الرخيص في روما اليوم . (ص ١٠٤)

(٨) « بينما يمتد « هو » على غطاء السرير بشكل يوحى بانى كنافوس وقع من برجه محطما على الارض ولم يبق منه سوى القنارع المعدني الضخم سليما بين الحطام » (ص ٩٣) ويبقى استفساح « هو » الجوابي مجرد بلاغة كلامية لا تجد لها في وقائع الرواية دليلا .

(٩) « لا اريد ان استرسل مع الاحلام يا فلاديميرو . لان ذلك المجال هو مملكته ، ان صح القول . وما يفعله هناك لا يهمني في النهاية ولا يتعلق بي . واذا كان لا بد من الادلاء برأيي فانا اتمنى ان يترك الاحلام الواقعية ليهتم بالاحلام الرمزية وحسب » (ص ١٠٠) ويتساءل المحلل النفسي فلاديميرو : « لكن ما هو هذا الامر الذي تقول انت انه حدث في الحلم بينما يرى « هو » انه حدث في الواقع ؟ » (ص ١٠٨) .

(١٠) « الاداب » العدد الخامس ، ١٩٧٢ - ص ٨١

هذا فضلا عن ان ثقافة ريكو ليست - هذه المرة - ثقافة فعلية ، اي انها لم تنتقل لتكون متمثلة وممتصة بشكل تام وفعال ، ومن انها غير مكونة من العوامل التي تساعد على وصفها بانها ثقافة بالفعل . واذا كان ريكو قد قرأ وطالع واطلع ، واذا كان واسع الثقافة والقراءات والاطلاعات (٥) فانه ومن جانب آخر لا يفتأ عن التردد على اسماعنا بان « هو » - اي ريكو ايضا - يتمتع بثقافة « نسيج وحدها ليس فيها اي شيء عميق او عضوي متماسك ، او اي تنظيم . وهي تشكلت عن بعض القراءات المستعجلة للكتب مبسطة تدور حول الاديان القديمة ، وعن بعض الغزوات في الانثروبولوجيا ، وعن انخطاف سريع في عوالم الشرق ، ان هي الا فطرة من كل موضوع .. » (٦) . وهناك امثلة كثيرة ، ليس هنا مجال حصرها .

وبفضية الوعي ومأسانه (وللاسف فان مآسي الانسان تزداد وتعمد كلما ازداد وعيه بنفسه وبالأشياء . والفرقة ، اصيلة كانت ام زائفة ، لا تحمل في نهاية الامر نحو السعادة او نحو شيء منها . وبوسعنا استنتاج هذا الامر في الرواية على صعيد واقع ريكو الفردي وصعيد واقع الاجتماعي) ترتبط فضية الانفصام لدى ريكو . والحقيقة ان هناك نفاذا كثيرة مشروعة في الطريقة التي طرح بها ناقد الرواية في المقالة المشار اليها امر الانفصام لدى ريكو . الا انه بالغ الى حد كبير ، كما يبدو انه تبرع بعض الشيء في قراءة المقدمة وآراء الناقد التي سقتها ، ولم يعر كثير اهتمام اجابات مورافيا في المقابلات المنشورة في المقدمة وفي اماكن أخرى ، رغم انه اطلع عليها - على ما يبدو - ، واعتمد كثيرا من آرائه في نواح أخرى من مقالته .

ومعنا لاي التباس يروق لي ان اكرر ما جاء في المقدمة ، وفي اجوبة مورافيا في اخرها ، من ان الانفصام الذي يعاني منه ريكو ليس انفصاما اكلينيكي ، والشيزوفرينيا فيه هي كذلك من حيث انها حالة فورنت بالانفصام الذي يمكننا ان نجده في الاعتيادية الطبيعية . اي ان انفصام ريكو ، بعبارة أخرى ، ليس انفصاما عصائيا ، « انه الانفصام الذي بوسعنا ان نسميه انفصاما طبيعيا بين روح الانسان وجسده ، وبين عقله وغريزته ، بين آناه ولا وعيه ، بين نفسه ولحمه .. » . وقد ادرك مورافيا « ان هذا الانفصام لم يوجد وحسب ، بل انه كان موجودا على الدوام » (من مقدمة الكتاب) . وزيادة في التأكيد هاكم عبارة أخرى من مقابلة مع مورافيا نشرت في « الطليعة » الدمشقية : يقول مورافيا ، جوابا على احد الاسئلة : « ولدت الرواية عن الطموح نحو الكلام عن حال ازدواج في الشخصية من النوع الانفصامي ، الشيزوفريني . وكنت قد كتبت الرواية ثلاث مرات بطرق مختلفة عندما انتبهت الى انها تتصل بحالة اكلينيكية ، مرضية ، وليست قصة بوسعها ان تكون هامة بصورة عمومية وشاملة ، هذا فضلا عن ان المحاولات الثلاث تلك كانت « جادة » ، اي ان الازدواج وصف على انه امر ما جاد . عندها جاء في خاطري ان الانسان كان في جميع الازمان وفي كل الامكنة منقسم الشخصية بصورة ولنسما طبيعية . وكان هذا الانفصام يدعى ، ومرة بعد الأخرى ، روحا وجسدا ، عقلا وغريزة ، نفسا وجسما ، انا ولا وعيا ، والى ما هنالك . وهنا قررت ان اصف هذا الانفصام واستخدمت لذلك لهجة كوميكية ، بدا لي انها اكشعر

(٥) ونحن نصديق هذا بالفعل . وريكو يبرهن « عمليا » على الامر في كثير من المواقف . راجع مشهد نقاشه مع « شلة » بروتو حول رواية موسيل : « ان احدا منهم لم يقرأ بكل تأكيد رواية « الرجل بلا نوعية » ، لكنهم كلهم سمعوا عنها (١٠) ولم يكن بوسعي ان ابرهن على اني الوحيد ، علي تلك المائدة ، الذي يعرف شيئا عن رواية موسيل (١٠) »

(٦) « انا وهو » ، ص ١٠٤ - ١٠٢ .

عندما أكد اختلاف حال ريكو عن حال دكتور جاكيل ومستر هايد ، رغم ان احدا - اي ديلا مانو - لم ينتس الفارق الشاسع بين الحالين ، كما ظن ناقدنا .

وفضلا عما سقناه مجددا من آراء مورافيا حول موضوع الانفصام الاكلينيكي والانفصام الذي سماه ، تجاوزا ، طبيعيا ، فمن الافضل ان نسوق ايضا آراء ريكو بالذات حول امر نفسه . ان ريكو يرفض ان يضع حاله على صعيد المرض او الشذوذ . وزيارته الى المحلل النفسي انما كانت تهدف في حقيقة الامر الى تأكيد هذه الناحية امام نفسه . يقول ريكو عن وضع حوار مع « هو » : « هو الحالة التي لن نراها ان معناها فيها النظر بحاجة لعلاج (وفي الواقع فاي مرض هو ان يشعر الانسان بنفسه شخصين بدلا من شخص واحد ؟) وانما بحاجة لاعتبارها والنظر اليها بروح ودية بعيدة عن الاحكام المسبقة » (ص ٩٥) . وقد تبين هذه مجرد « نكتة » يقولها مورافيا على لسان ريكو ليزيد من كوميكية شخصيته ، لكنها تعبر في الواقع عن طبيعة نظرة مورافيا - على ما ارى - الى مجمل شخصية ريكو والى طبيعة ما يعاينه .

لذلك فان الانفصام الذي يعاني منه ريكو يبقى حالا طبيعية لا بد لوضعها تحت مجهر العلم من ان يقضي على كثير من حداثها الظاهرية : « سنذهب اليوم بالذات الى عند فلاديميرو ولن يشفع لك اليوم اي قدس (..) ، لان قوتك لا تكمن الا في غموض وسرية واهتزاز علاقاتنا . ولذلك فان انارتها بنور العقل لا بد ان يعني تحطيمها (..) » (ص ٩٤) . غير ان هذا يبقى مجرد امر ثانوي ، لان ريكو لا يريد في نهاية الامر سوى استخدام نور العلم هذا ليحذر ذلك الجانب من شخصيته الذي بدا لسبب ما يتجبر عليه ويتنطح . وهكذا فان الغرض الفعلي لزيارة ريكو لصديقه المحلل النفسي ليس الا « تحذيرا وتهديدا وتنبها » (ص ١١٥) بوجه ريكو عن طريق « العلم » الى المتجبر . وريكو يعبر اصرارا لا نظير له على ان لا ينظر اليه العالم نظره الى مريض . فهو يرفض ان يوجه اليه نور مصباح فلاديميرو الكاشف ، كما يرفض ان يسجل فلاديميرو اية ملاحظة على دفتره : « لا اريد ملاحظات . ثم ان ما ساقوله لك لا يستحق الملاحظات . انه اختلاف بسيط في الآراء حول قضية قليلة الاهمية اذا ما معناها فيها النظر : فماذا تسجل ؟ » (ص ١٠٨) . والقضية ان ريكو يكتفي بعد هذا كله بالعلاقة التي اقامها بين ادراكه لنفسه وللأشياء وبين نفسه وتلك الأشياء . وهو يبرر اختياره لفلاديميرو بالذات (صديقا وطيبا يعود ليحذر « هو ») اه) يكون فلاديميرو « عصائيا وطيبا مختصا بالمصائب في آن واحد » ، وهو لهذا « افضل طبيب يمكنه ان يفهم حالتي هذه الخاصة جدا » . (ص ٩٥) .

على اية حال فان مأساة « ريكو » الحقيقية هي مأساة الكلمة . انه لا يفعل غير ان يثرثر من اول الكتاب الى آخره ، « يثرثر كالهالكين » كما قال اينزو سيشيليانو في مقدمة الكتاب . ومأساة الكلمة هي هنا مأساة العلاقة بين الانسان والواقع (١١) . اي ان ريكو لا يتمكن من اقامة علاقات مع واقعه ومع من يحيط به الا من خلال كلمات مريضة ولدها خيال مريض ، اي كلمات مكيفة من خلال مكيف . وبمائل افتتاح الرواية على صعيد الاسلوب قضية الثثرة على صعيد الموضوع . ونحن نلاحظ ان كثيرا من احداث الكتاب تبقى معلقة في الرواية ، لا تعالج الا من خلال مصائب ريكو المتتابة ، لكنها تترك هناك على انها حدث . ومثال المومي التي يتفق معها ريكو - بعد كثير من الثثرات « الثلاثة » على الذهاب الى شقته ليحقق بها بعد عودته من حفلة مافالدا هو مثال بليغ الدلالة . ان ريكو يتركها هناك في الشقة ، والقارئ لا يعرف ماذا حل بها هناك . غير ان القارئ لا يعرف ايضا ماذا حل باحداث كثيرة

اخرى ، رئيسية ايضا ، في الرواية . والحدث الوحيد « المتعلق » هو الحدث الذي يرتكز عليه لب الرواية . اي علاقة ريكو « الدائرية » مع زوجته فاوستا . فهو يهجرها ويعود اليها بعد ان مر في خضم احداث اخرى ومغامرات عديدة عشناها مع البطل وكاتنا نقوم بدور آلة تصوير في مشفى للأمراض النفسية . لقد قام ريكو اذن بعملية « سير » للمجتمع الذي يحيط به وتأكد من ان مرضه ليس مرضا وان انفصامه هو حالة طبيعية يعيشها الآخرون حوله بشكل او بآخر . كما انه تأكد ان لا مفر من مفهوم الجنس كما هو سائد في معانيه التقليدية على صعيد تنظيمه الاجتماعي ، وان لا مفر من محتواه كما تأكد ان فسي مجتمع ريكو : اي من محتواه على انه ظاهرة مباشرة (صادرها « هو ») خلال هذه الفترة لصالحه « ولاستعمالاته » الخاصة على وجه الاطلاق - (ص ١١٣) . وبالفعل فقد اصبح الجنس لدى مورافيا في الاونة الاخيرة على وجه الخصوص « (الفردوس ») - « أنا وهو » ، فضلا عن القصص القصيرة التي ينشرها مورافيا بصورة متتابة هنا وهناك في الصحف والمجلات) علامة لانقلاب النفس على النفس بعد ان كان « طريقة في التوصل الاجتماعي والانساني » ، ثم على انه مخرج نجاة امام الانسان ثم على انه مصدر قهر وكبت نفسيين .. » (١٢) . وان قراءة اولية لرواية مورافيا هذه تظهر لنا على انها امثلة عن الوحدة والعزلة الانسانية ، ذلك كما لاحظ سيشيليانو في مقدمة الكتاب . واذا كانت كل شخصية من شخصيات الرواية تعبر في حد ذاتها وبطريقة رائعة وكافية (مافالدا - بروتي - فاوستا - بل وحتى ماوريتسيو وفلافيلد) عن امثلة الوحدة والانفلاق على الذات تلك ، فان شخصية ايرينه هي قصة الامثلة وهي من اروع شخصيات مورافيا الحديثة . انها واحدة من بطلات « الفردوس » . وكل من يقرأ تلك القصص لا بد ان يستنتج ان ايرينه هي الشخصية التي تكمن في آخر طريق كل منهن . والعلاقة بين ريكو وايرينه المعروضة بشكل مأساوي بالفعل هي العلاقة الاجبارية التي لا بد ان تربط انسانيين اتخذ الجنس لديهما صورة شاذة ومشوهة واطن ان الثغاة سيشيليانو كانت رائعة عندما لاحظ ان « الجنس هو جسر لا يمكن عبوره ان لم يكن بالفرق في اعماق مرآة » (ص ١١) . وبعد غرق شخصيات مورافيا في هوسهم الجنسي (منذ اول رواية : « اللامبالون ») ها هي ايرينه تستمني في الصباح امام المرآة ، تجتر احلامها « التجارية » (او « الثورية ») فيما لو ولدت فسي بلد « ثوري » ، وهي تقول هذا بصراحة تامة (وتستهلك جمالها ازاء شبحها في المرآة . واذا كانت شخصية ايرينه هذه شخصية توجد في كل مكان وزمان (خائق بوسطن) : « انها من تلك النساء التي ان رآها اجير العلاب او الشحاذ المتجول وراء باب بيتها المفتوح فانه يحاول عبثا اغتصابها ، ثم انه يتركها في نهاية الامر مخنوقة على ارض الحمام » (ص ١٧٤) ، فان ايرينه ايضا هي التعبير الامثل عن وضع تاريخي معين من الناحية الانسانية . ولذلك فان تلك العلاقة المأساوية بينها وبين ريكو ، المنفلق كل منهما في ذاته ، وعلى طريقته الخاصة ، لا بد ان تنتهي على طريقة انتهاء مسيرة الجنس المورافية ، اي في الدم . وها هو ريكو يحاول قتل ابنة ايرينه بعد ان تأكد من وجود ذلك الدم في آخر الطريق ، بعد ان حمله « هو » اه على محاولة قتلها هي بالذات افضل - لاسبابه الخاصة ، ولاسبابها ايضا - في اغتصابها . على اية حال ، اذا كانت مواضيع الكتاب هي ثلاثة : الحب والفن والجنس ، فان الموضوعين الاولين شبيهان بامواج البحر، تنحسر وتلتشى عندما يحسب الانسان انها ستبلغ الشاطئ لتدمر الساحل وما عليه . اما الجنس فهو الموضوع « المفلق » الوحيد في الكتاب ، وقد لاحظ هذا الاستاذ طرابيشي في مقالته المذكورة في « الاداب » .

نبيل رضا مهاني

روما

(١١) راجع « موقعان من مواقع اليسار في ايطاليا ، المانيستو والبرتو مورافيا » - العدد التاسع من « مواقف » البيروتية .

حزيران في رقص ١، ٢، ٣... الى آخره

قصة بقلم نيروز مالك

كانت شفتاه اليابستان . قد وصلت الى اسنادارة الهند
المقتول بالرغبة والنفور والتمرد ، ويداه تتلمسان اماكن الامان ،
وتبحثان عن شاطئ يضع فيه قدمه . شاطئ وعز . فيه خنادق طبيعية
ليخفيا فيه ، وبغتلا بماء الشبق .

كان النهدي يتمرد ، والحيلة السمراد تريد الانعتاق عن الجسد
اللدن الذي انقلب الى قارب وحشي يتلوى تحت وهج الشمس على
شاطئ رملي . وهو يحتج على العجز الذي ينمو في شوارع المدن
التي لا تكف عن صبغ زجاج نوافذها بالالوان الزرقاء ليلا ونهارا .
كانت انفاسه المبهورة تنقطع ، واسنانه تنغرز في كتفيها
المدورتين وفي نهديها اللذين يتمزقان . وفي صدرها الذي يعلو
ويهب بجثث . وفي بطنها الذي يخفي في داخله دوامة الجنس
المحجوزة في زجاجة ملقاة في بحر هائج لا يعرف السكون والهدوء ،
وفي فخذها المتمردتين اللذين لا يعرفان الترويض .

كانت اصابعه . قد هتكت اسرار جسدها ، ولسانه يس ،
وتشقق تحت وهج الحلمتين السمرادين . وهو يريد اخصاعها
لارادته التي شلت في مدن العجز ، وفي نوافذ المدن التي تجدد
اصباغها الزرقاء عاما بعد عام . وشموس حزيران في رحلة الذهاب
والاياب تحفر رقما بعد رقم في وجوه الرجال والارض والتاريخ .

كان يريد ان يركن على جسدها المتمرد ليسكت تلك التاوهات
الصادرة من الاعماق المزروعة بالجنس . كان يريد الخروج من خنادق
الهروب والعجز والجنون . كان يريد اسقاط تلك القطع الصغيرة
الغريبة من « الانيوم » التي تغير السماء العارية السوداء من فوقه
منقصة عليه . تلقي النار والحديد والرصاص . فتذيب اللحم والعظم
والحجر . كانت تلوحه . تعمي عينيه . تشل ساقيه عن متابعة
الركض والاختفاء والايدي الفاسية تبحث في داخله ، وتتشبث في
ظهره العاري ، وتشده للولوج في خنادق الرغبة والشبق والجنون .

بدأ جسد زوجه البقي رحلة الانفلات ، والانعتاق بين يده .
بعد ان راح بحر الجنس يفور من الداخل ، وموجات الشبق تتعالى
ثم تهبط بين النهدين ، والدم الناشف المفتوح ، والابطين الحليقين
الناعمين ، والبطن الصعب الوصف ، والعانة الناعمة السمراد
المغرية ، والفخذين التشنجين .

واختلط التاوه ، والتنفس المتهب التقطع بصبر وانيسن
السرير . فولد التمرد والمذاب من رحم العجز القاتل ، والايدي
العروقة المشنجة تصطاد الخيالات ، والاشباح من برك الدم ، والخنادق

ازاح الستار عن النافذة ، واراح راسه على الوسادة . ثم اشمل
(سيكارة) وعب منها نفسا عميقا . ثم نفخ دخانها من انفه دفعة واحدة .
كانت العتمة التي تعمي زجاج النافذة يتبعثر عليها ضوء الصباح
الكهربائي الخافت . فيعكس عليه نصف جسمه الاعلى معبوجا بالفتامة
والسواد ، ومشوها بشكل مربع . كان وجهه عريضا ومتداخلا ،
وكتفاه تبدوان نحيلتين رفيعتين ، وشعر صدره اشبه بجسد
ماعز اسود .

التفت الى زوجه النائمة . كان شعرها الفحفي مبعثرا بغوصي على
كتفيها الماريتين المدورتين المغريتين ، وخصلة سمكة منه تغطي
ساعدها البقي الملقى فوق الوسادة الوردية بوداعة .
سحب نفسا اخيرا من « السيكارة » ثم سحق عقبها في المنفضة .
وحلق في ابطها الحليق الناعم . ثم زحفت نظراته بهدوء الى نهاية
استدارة نهديها القابع بدعة تحت « الشرف » المكور على نكسور
حلمته .

تولدت في نفسه رغبات شبقية غامضة فانزلق ببطء على الفراش .
واخلى وجهه في راحة يدها المنبسطة ، وقبّل اطراف اصابعها . ثم
زحف بشفتيه التهميتين على الساعد الابيض المستسلم باسترخاء .
تاركاً آثار قبلات محرقة عليه .

استعاد في نفسه اطراوات اصدفاله بجمال زوجه . فاستسلم
لشعور الارتياح والحنس . وهو يضغط بقمه على ساعدها اللدن مستمرا
في زحفه نحو الابط الحليق الناعم . ليفزو بعده النهدي ، ويروفي
نمرد حلمته النافرة .

وصل الابط . بعد ان قطع ستين شبقية في الطريق اليه .
فاخفى وجهه فيه ، ورائحة العرق العادة تنفذ الى راسه والساعدا للدن
الذي التهب فيه الرغبة يلتف بحنان حول رقبتة .

شد على اغماضة عينيه ، واستنشق بانفاس مبهودة متقطعة وهو
يفوص في درب الحب المجنون . كان يطاردها ليل نهار في مدن لا
يعرف زجاج نوافذها غير الاصباغ الزرقاء القاتمة .

صادفها مرة في وسط الشارع . في ظهيرة يوم حزيران قائف ،
والعرق يرشح من جبينه ، وينزلق الى فمه مالح المذاق - يومها خفت
من سيرها . وهو يمسح جسدها بنظرات لافرة ملتفة فحلق في
نوبها الذي يكشف عن اجمل صدر ناهد ، وعن ابدع ساقين ، وعن
اذق استدارة للكتفين ، وعن ابطين يرشحان بعرق مسكر . فوقف
في وجهها . قال وهو يخفي رغبته المتمردة :

« احبك .. اريد الزواج منك » .

انسانة من لحم ودم . الى اين تدفعني ؟ الى الانتحار ؟ ام الى احضان عشيق ؟!

غاب عن وعيه . وهو يصرخ :
- كفى ... !

انهار على السرير يبكي . وزوجه تتابع كلامها بتوتر :
- ... لماذا لا تريد الاعتراف بمجزلك ؟ انت عاجز .. عاجز .

غرز وجهه في الوسادة اكثر ، وضغط على اذنيه ، واعتسرف
ساخن لزج يتسرب عنوة الى اعماقه ، ويستحل نفسه المقتولة على
اطراف الخنادق ، والمزقة على اسرة المستشفيات ، والمعلقة
على صليب حزيران .

« اعترف بمجزلك .. انت عاجز .. عاجز .. عاجز .. عاجز .. »
- لا ..

قفز عن السرير ، وجلس على طرفه . حيث كان الصمت شاملا .
يتغلله بكاء الزوج المر ، وصرخته تتردد في مساحات واسعة . ثم
تعود لتحوم حول جسد زوجه العارية . ثم تسرب ببطء ، وتستقر
في الخارج . حيث الصباح . كان قد قطع شوطا طويلا في رحلة
النهار . وهو يعكس على زجاج نوافذ الفرقة اصواء وانوارا فنية .

نبروز مالك

حلب

يصدر قريبا :

موضوعات في

الجبهة الوطنية التقدمية

تأليف الاستاذ عزيز السيد جاسم

(١) - بعد بروز ظاهرة « الرجعية الجديدة ما هي
أسس العمل الثوري العربي المعاصر ؟
في هذا الكتاب اجابة علمية على هذا
التساؤل الهام .

(٢) - لماذا تتأكد أهمية الجبهة الوطنية التقدمية بعد
هزيمة حزيران ؟
هذا الكتاب اجابة على ذلك السؤال
الجوهري .

(٣) - والكتاب المذكور ، محاولة جادة لتقديم تحليل
نظري ثوري لاهمية الجبهة الوطنية التقدمية
في عموم الوطن العربي .

منشورات مكتبة النهضة - بغداد

التوزيع للعالم العربي - دار الطليعة - بيروت

المحفورة في الارض والتراب ، واللحم المحروق . وقطع «الانثوم»
الصغيرة تنقش على الخنادق . فتشيع الهروب في الاجساد المتساقطة
على اطراف الاسرة والدم المخر ، والابن الخافت المتقطع ، وقطقات
الحديد الذي يفصل الاطراف ، ويبقر البطون ، وروائح الادوية
الطبية الحادة المنتشرة في غرف واوكة المستشفيات تزكم الانوف ،
وتسرب الى القلب الذي لا يكف عن الخفقان ، ووجوه الاصقفاء
المسحولة المجولة بنلك الايام البعيدة الماضية . التي تركت وراءها
آثارا لم تمح بعد في التراب والارض والتاريخ .

كان الموت الماد لا يحضر ، ولا يذهب . وهو يحوم حول الاسرة .
يذكي الياس في النفوس ، والايدي الشجبة الطويلة تمتد الى البطون ،
والاطراف ، تعمل بين الفخذين بياس ، والوجوه المخورة بنفطس
القماش البيضاء . تيرق عيونها بالصذاب ، والحسرة ، والافواه
المكتومة تنطق من خلف سنين بعيدة باصوات معذبة :
- « علينا بالعمل . لقد فشلت الوسائل الاخرى » .

تلاقت العيون ، والايدي حول الاختيار صامتة باسم الطب
والحياة .

كان العرق المسفوح ، والجنس اليقظ ، والجسد المشنج ،
والنهدان المتورقين قد وصلت الى نقطة اللاعودة . ففي لحظة المعجز
اليائسه المره ، هربت الايدي من رقبتة ، وانسحب الفخذان اللدنان
من بين فغذيه ، وانفلت الجسد العاري من بين يديه متفجرا باللما
والقهقير والعذاب . فسقط على الفراش مهدود القوى ، يائس الاعماق ،
ليمشي ماساة موته .

كان الصخب يصم اذنيه ، والجنس يطبه ، والمعجز يقتله ،
وحزيران يسوح في شوارع المدن يصبغ زجاج بيوتها باللون الازرق
القاتم ، ويداعب الافخاذ العارية ، ويتسلل فاحكا الى الصور
ليداعب النهود المقتولة بالرغبة ، ويختفي تحت الابواب الحليقة
الناعمة ، ويمر على الخنادق المحفورة في اللحم والارض والتاريخ .
عمر رأسه بين يديه . يريد اسكات الصخب ، والصجيج .
ثم رفع وجهه المحقون بالزراق على اثر حركة وصوت . فاصطدم
نظره بظهر زوجه العارية التي اختفت في داخل المطبخ لتخرج منه
ثانية ، وتخطو بتحد نحو السرير الثاني . كانت نظراته المطشى
لا تستقر في مكان . تنتقل من وجهها القاصب القليل ، الى نهديها
المتوردين المقتولين ، ومن بطنها البلى المنسحب الى الداخل يمارس
الانتحار الى عانتها الحليقة الناعمة السمراء المتكورة على نفسها
تطلب حزيران ليفرز السكين في وسطها ، وبربحها من عذاب الجنس
القتيل .

جلست زوجه على طرف السرير الثاني . وهي تخفي شيئا ما
وراء ظهرها . شعر بفصاة قاتلة ، وسؤال عنكبوتي اسود :
- « ماذا تخفي وراء ظهرها ؟ » .

تدفقت سيول من الخيالات نحوه . بشما هي تضع يديها في
حفنها مسكة بشيء لم يعرف ماهيته . انما كان نوعا من انواع
الخضار الرفيعة الطويلة التي تشبه في شكلها عضو الذكورة لدى
الرجال . وللحظات حدثت في وجهه بتحد . حيث العالم انهار حوله ،
واصبح ركاما . وهو يسأل نفسه ذاهلا :

- « ماذا . هل ستمارس الجنس بهذا امام انظاراي ؟ ! » .

هرب من نفسه ، وتاه في الضياع سنين طويلة . ثم عاد الى
الحضور على اثر صرخة صدرت عن زوجه . وهي تبكي ، وتغلسي
وجهها بين يديها خجلة من نظراته اليائسه . بعد ان تغلصت من ذلك
الشبه الذي يشبه عضو الذكورة لدى الرجال . والصمت والصذاب
والجنس والمعجز يمر امام عينيه دون توقف . وزوجه تشج وبكسي
وتشكو بصوت متقطع :

- قل ماذا تريد مني ان افعل ؟ لماذا تعذبني ؟ انني انسانة ..

تطور القصة العربية القصيرة

بقلم محمد حافظ دياب



وما استتبع ذلك من درجات هضمها له ، ومع استيعابها - عبر رحلتها - لزاد حضاري يؤلف قرابة قرن من التجارب المثيرة في عوالم الموسيقى والفنون التشكيلية واللغة السينمائية والتكنولوجيا والفلسفة وعلوم النفس وضعت ملامحها فوقها - رغم ان القصة لم تكن وحدها التي استطاعت ان تترك من ملامح هذا الزاد ، بل ان الفنون على اطلاقها تقاسمت - فان نصيب القصة العربية القصيرة منه يبدو اكثر من غيرها في تقبله .

ولم يكن مصادفة بالتالي ، ان استطاعت القصة فرض نفسها في ظروف ما بعد حزيران ، تلك الظروف التي امكنها بمفاعلتها في الجسم العربي ان تحدث ذبذباتها واهتزازاتها كرد فعل من ناحية وكعجالة لتجاوز مضاعفاتها من ناحية اخرى . وبالمقابل ، فان القصة امتلكت برحابتها قدرة التقاط هذه الذبذبات في حركتها وتلاميحتها وحالاتها .

يزيد من تأكيد هذه الحالة انه - ومع القصة - يمكننا تلمس تغير اوضح في تفجر مناخ وادوات بنائية جديدة ومتكاثرة عبر نماذجها منذ بدء الستينات ، وبالأوضح بعد هزيمة حزيران ، هذا المناخ وتلك الأدوات التي لم تستطع القصة قبل ذلك احتواءهما بوسائلها التقليدية وحيث لم يعد بالتالي في مستطاعها - في حضور تحديات اللحظة الآنية - احتواء تراثهما وغناهما . وقد لوحظ ذلك في رد فعل الجيل القصصي الشاب بالذات ضد كل مسلمات القصة التقليدية وعدم التعلق المدرسي (بمقاسات) بنائية جاهزة لها .

ان السنوات الخمس الاخيرة من التجارب المثيرة في القصة ، تضع بين ايدينا رصيда ضخما لهذا الفن ، خاصها بالأخص قصاصون شبان في كل انحاء الوطن العربي مثل سليمان فياض وذكريا تامر وزهير الشايب وابو بكر الهدفي وجمال الفيضاني واحمد خلف وغالب هلسا وعبد الحكيم قاسم ومحمد البساطي وغانم الدباغ واميل حبيبي ونعمان مجيد وغيرهم . وهذا الرصيـد الضاف الى خريطة القصة القصيرة ، يمكن ان يعطي - بتراكمه الكمي - طريقا الى تحديد مشكلاتها النوعية . وان يكن هو نفسه عنصرا من عناصر مشكلاتها المتشابهة .

وعلى الرغم من ان تحديد هذه المشكلات يعتبر - في استثنائية الواقع العربي العالي وباطرادية التجارب القصصية - عملية معقدة ، خاصة مع تعدد اتجاهات هذه التجارب ، فانه من الممكن بشيء من

مع ارتعاشات واقع جديد لم تتحدد (بوصلته) بعد وتشابهه ، تتماقر الاجناس الفنية ، تميد صياغتها مع هذا الواقع ، فتختفي اجناس فنية باكملها او تكاد كالرواية والملحمة ، وتنبئ اجناس اخرى الظهرا القصة القصيرة خاصة في استثنائية ظروف حادة كالتى يعيشها الوجدان العربي منذ هزيمة حزيران وحتى اليوم ، تجادلها وتعاطيها وتطاولها وتوازي او تهز شداها وجذبها التاريخيين .

يقول نجيب محفوظ (١) :

« لم يكن غريبا ان يظهر المسرح قبل الرواية ، وان يختص بتقديم الآلهة وانصاف الآلهة والملوك لا يردون الى اذهان الناس الا من خلال مواقف كبرى مثل الحكم او السلطة او القدر او القانون .. ومن هنا ايضا كان لا بد للرواية ان تترك المسرح في مرحلة تالية ... تلك المرحلة التي ورثت هؤلاء الآلهة والملوك ونظم الاقطاع .. وهذه الطبقة لا يعنىها التي ورثت هؤلاء الآلهة والملوك ونظم الاقطاع .. وهذه الطبقة لا يعنىها الا حياتها بكل تفاصيلها وبكل شواغلها وهمومها الاقتصادية اليومية .. وعرض هذه الحياة والتعبير عنها هو الذي دفع بالرواية الى ان تترك هذا المسرح القديم العريق .. ومن حفن هذه المرحلة خرج المسرح الواقعي والطبيعي الذي بدا شاحبا الى جوار المسرح القديم بشخصه وتركيزه الشديد على الانسان والافكار ككل واحد .. »

... ورغم ما يشير هذا الرأي من شهية المناقشة ، حيث ان (تعقيب) الاجناس الفنية على هذه الصورة وطرح كل منها كمواز فني لواقع اجتماعي تاريخي - على ما بينهما من علاقة معقدة هي في الحل الاول علاقة دياكتيكية تأخذ وتعطي - بطرح من الاسئلة اكثر مما يلقى من اجابات ، فان قراءة النص السابق في حضور الواقع العربي المعاصر يجعلنا نلقي على انفسنا السؤال المحدد التالي :

ما هو (المعطى القصصي) في مجتمعنا العربي اليوم وبمحدد نكسة حزيران ؟

من منظور ان « الجرح الحزيراني » قد استطاع ان يحدث اهتزازات كثيرة اكينة في حركة الجسم العربي تاريخيا واجتماعيا ووجدانيا ، بجانب استطاعة القصة كجنس فني تمثل ادوات بنائية جديدة حيث تبدو في مطاوعتها الفنية الرجة اكثر تقبلا لهذه الأدوات

(٢) من حديث مع نجيب محفوظ نشر بالعدد الخاص عنه

في مجلة الهلال - فبراير ١٩٧٠

الحذر أو بكثير منه ، ان نصل الى شبه استقرارات معينة .

فمن ناحية ، نستطيع القول بان اختلافات او تغيرات العلاقات المتبادلة بين القصة كمعطى فوقي وبين الواقع المشحون كمعطى تحتي ، يمثل احد وجهي هذه المشكلات ، ومن ناحية اخرى ، فان تباين ادواتها البنائية يمثل الوجه الاخر لكنه عند التحليل النهائي ، نجد ان عمليات التباين هذه تشمل كليهما - العلاقات والادوات البنائية معا - لانهما لا يفرقان في النسق القصصي وفي العملية الاطرادية الكلية .

لقد ادت توترات العلاقة بين الواقع المشحون وبين القصة الى دخول ادوات بنائية جديدة في نسقها ، الامر الذي ادى بالتالي الى اضطرابات التوافق السائد بين الادوات التي كانت ترتبط بها مسبقا . ففقد هذا التوافق قيمته من حضور الواقع العربي الذي اعقب النكسة خصوصا .

في البدء - كان طبيعيا ان ينصب الاهتمام الرئيسي للقصة بعد الهزيمة مباشرة على التعبير عن رد الفعل ازاءها . واذا كان رد الفعل الشعبي لجماهير الامة العربية قد جاء يوما تلقائيا وعفويا ، فلقد كان منتظرا من القصة ان تسهم في منحه ابعاده المادية والتاريخية والفكرية الحقيقية . ولعلنا الان - وبعد سنوات خمس من هزيمة حزيران - نستطيع ان نستشف معالم الفترة القصصية التي اعقبت الهزيمة مباشرة بوضوح اكثر نخلص منه الى تفسير نوازع الرفض والفيما والسخف الذي سيج ايامها اكثر الانتاج القصصي دون تحمل الهزيمة وانقاذها كغطاء يمثل معالم هذه الفترة وان كانت هي كذلك بالاصل او بالاحرى سبب ظهورها الرئيسي .

ان نوازع الرفض والفيما والسخف هذه قد تفجرت مع بدء الستينات وبحث اكثر عن نفسها بعد الهزيمة - مثلما كانت الهزيمة نتاج تفجر واقع اجتماعي عربي متخبط مع بدء الستينات ايضا - نتيجة الانشداد بقوة الى وثيرات آنية طرحتها النكسة .

وقد ساعد تحسس الهزيمة دون امتلاك جلور منابع فعلها وعجز (الوصفيات) التقليدية على بلورة الرؤيا وانجذاب بعض الكتاب الى التعامل مع تجارب عالية بعينها ، ساعد كل ذلك في توزيع الابعاد الفني في اعقاب النكسة مباشرة على اكثر من جبهة ، اظهرها جهتان تتفانان في الرغبة العارة على الرصد وتباعد بينهما مسافة الازمنة : البوح بما يتطلبه من وضوح مرئي وكشف مسهب ومباشرة زائقة احيانا تمثل ذلك في جهازة كلمات الشاعر الشعبي المصري احمد فؤاد نجم التي فناها الشيخ امام الى جانب تجارب كاتب المسرح السوري سعد الله ونوس خاصة مسرحية « حفلة سمر من اجل هـ حزيران » التي حاكم فيها الهزيمة بحضور التاريخ والجمهور مضيفا لها اشعار نزار قباني التي هاجم فيها كل شيء ... وايضا جاذبية الرمز التي وسمت بنبوة هائلة مناطق كثيرة في الشعر والقصة والرواية والمسرح ، وهي جاذبية تطلبت - في احيان - تغطي الواقع واستنطاق التاريخ وكسر زوجة الحكم والوصول الى مناطق غائرة فيه .. على ما بين هاتين الجبهتين من اعمال فنية اخرى (نثرت) بعض جيوبها - مخففة او موطنة - في شكل تلاميذ او تعبيرات رامزة او مواقف سرية لم تنجح في رسم العمل الفني كله .

ومع القصة ، كانت قصص الكاتب المصري الشاب جمال الفيثاني - وهي من اول الاعمال التي تلت النكسة - وعبرت عنها قد التجأت الى التاريخ المصري القديم (عصر المماليك بالاحص) كي تتيح لنفسها فرصة تعبير اوضح عن رؤية لحظة تاريخية معينة من واقع ان حزيران ليس حدثا ماديا ، بل هو حدث تاريخي يملك نظائره في التاريخ القديم اختيارا منه ومزجا فيه .

ولمصر هذا الشاب تكاد تمثل هذه الفترة اصدقا تمثيل مسن تجسيدها سمات الهزيمة وتجليها الفني الواضح لواقع هذه الهزيمة وواقع القمع والارهاب اللذين صاحباها في هذه الفترة ايضا ، دخلت

العناصر الجديدة تحديا مع المركبات التقليدية القائمة بالفعل في خريطة القصة العربية القصيرة ادت الى قلقاتها ومراجعة كفاءاتها القائمة ، وان لم تستطع نهائيا ان تقتلع قدرتها على العطاء والتأثير حيست اثبتت الكثير من اعمال بعض القصاصين الجدد انفسهم امكانية استعمال كفاءاتها التقليدية في اطار من جدة الموضوع والتناول .

ومع مرور سحابة الانفعال الاولى ، وازدياد وعي الانسان العربي ، واشتداد الصراع بين حركة التحرير العربي والصهيونية ، وتصاعد الفدائي الفلسطيني الى مستوى نوعي اكثر تطورا ... اتبحت الفرصة لاستجابة اكثر هدوءا واقل انفعالا ان تقدم نفسها في اعمال قصصية وان كانت لم تستطع ان تتخلص نهائيا من تجاوز وطاقاتها السابقة ، تلمست هذه الاستجابة انعكاسها في تضاعف القصة القصيرة عن طرق انتشار عناصر جديدة اثارت تغيرات توافقية في السمات المتصلة بها ومركبات هذه السمات واستطاعت ان تواجه (وثيرات) جديدة بقلب المشاركة وعقله لا بانفعال المشاهد ، ومقتربة بجذورها الى منابع الفعل كي تعري اسباب الهزيمة وبالتالي تتجاوزها . منذ ذلك الوقت لم تنقطع هذه الوثيرات الجديدة عن الاستمرار وان تبدى (تسلط التقنية) احدى علاماتها ، وبالتالي ايضا لم تنقطع المشكلات التي تجابهها القصة القصيرة خلال عمليات تكوينها وتكاملها الراهنة . وتمثل ذلك في تمكن بعض التجارب الجديدة من التمرس بالعديد من الادوات البنائية وصولا الى هضمها واعادة صياغتها وتشكيلها وفق ما تستلزمه طبيعتها ، رغم التلويحات الكابوسية التي ما تزال تنخل ابعاد رؤيتها .

ومن الطبيعي ان اي تصنيف نقدي يتصدى لاقامة جسر بين هذه التجارب وجماهير قرائها يعد محاولة (مستعجلة) - من الوقت الحاضر على الاقل - لهذا فان دراسة مجموعة قصص لنجيب محفوظ من التي اعقبت النكسة يمكن ان تشكل نقاط تثبيت او نوعا مسن استراق السمع ، تاركين (موضوعة) هذه التجارب الى دراسة قابلة تؤمن سيرها النشط واكتشافاتها الخصبة .. نرجو الا تاخر كثيرا . وثمة احتراز ضروري هنا ، ان سنحاول مقارنة رؤية نجيب محفوظ الفكرية من خلال مجموعته القصصية .. « حكاية بلا بداية ولا نهاية » بالذات ، باعتبارها قد حددت ادوات بنائية بعينها ، استنبقت ما هو شائع وعام في تراث القصة من ناحية ، ورسخت تجريب هذه الادوات بعد مجموعته « تحت الظلة » من ناحية اخرى .

من هذه المجموعة « حكاية بلا بداية ولا نهاية » - وكانطباع اول يتجاوز نجيب محفوظ الوضوح المباشر كنوع من السيطرة الفنية على الواقع وكاشارة رامزة لهذه السيطرة : التداخل والتوتر بديل النجاس والاذن .. وتفسير عالم الانتظام (الواقعي) بعد ان فقدت الحقيقة طمأنيتها فيه خلال تفجر اطارات الحياة الاجتماعية الضيقة لشرائح البورجوازية الصغيرة (الزنقة) بين تصديها لنذر العجز وتطلعاتها . وان كانت الاستجابة للامعق ابانت عن نفسها ومضت في شغل اسلحة ابعادها اكثر من مجموعته السابقة « تحت الظلة » حيث كانت الاستجابة الانفعالية في هذه المجموعة تقيد مناخها وتسجعه باستثنائية حضورها المبكر لواقع استفزاز الطموح العربي عقب النكسة مباشرة .

وفي « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ، تعدد عوالم الارغام والصفط والاختار ، وتتخلل عبر معطيات التاريخ والصمت والحقيقة والحب والعمل والنشوة والاكذوبة والثورة والموت لتجهر بها جميعا خلال القصص الخمس التي تضمها .

ورغم خطأ اقتناص فقرات جزئية ومحاولة الخروج بتفسير منها دون ربطها بالجو العام لها ، فاننا نطالع فقدان الانسجام بين حلم شخصها وتجربتهم وشوقهم الى حيازته ، لانه :

« لا شيء واضح في هذه الدنيا العقدية .. »

« اصبحت الاكاذيب وجبات يومية .. »

« العلم له اسباب كالواقع سواء بسواء .. »

« الاحلام توجد كما توجد الحقائق .. »

« لا حدود لما يجوز في ذلك .. »

اذ ما زال صراع الابنية والقيم بما يزخر به ومنه بعجز وتسؤل وضعف بشري وتصلب الشك ضد القناعة ، حوائل لا تقوى مخلوقاته الفنية على تخطيها . وتجملهم يتحركون في شباكه ماساتها المشتركة ، وكلها معان تنطق بمشاعر هذا الفنان وتصر عن القضايا التي تشغله من الوجود والدين والسلطة والفرد والمجتمع ، يضع من خلالها شخوصها المتوترة !

« الهواء يختفي ليحل محله الحزن .. »

« لا مفر من التساؤل حتى الموت ... »

« نحن نركض كأن سيلا تلهب ظهورنا ... »

« استخرج من قبور قلبك الرذائل الرائعة .. »

وان كان طرح نغابات ظروف هذا القهر والاشارة الى طريق تجاوزه وتخطيه تأتي غالبا في نهايات قصصية :

« ممكن معرفته اذا اعطيت ورقة وقلما ونورا .. »

« تخلص من ترددك ونقص ثقتك بنفسك واختر ما تشاء .. »

« علينا ان نهدم ونبنى من جديد .. »

« تأمل ولا تحزن وابدا طريقك .. »

« ما انا في حاجة اليه هو الحب .. »

« سلامة الاسرة جزء لا يتجزأ من سلامة الفنان .. »

« الاساس القديم لن يتحمل مزيدا من الادوار .. »

« انصحك بالرفض والفناء والرح والقتل والتزيق والهدم .. »

« لا حل الا ان تخوض امواج الظلمات وان تشق طريقك السى

بر النور .. »

... تناكد هذه المعاني كلها - على التقريب - في القصص الخمس التي تحتويها هذه المجموعة .

في قصته الاولى والتي سميت المجموعة باسمها ، يعيش الطالب الجامعي « علي عويس مع شقيقته العانس التي تعمل بالتدريس . تنبهه الفوارق الطبقة بينه وبين زملاء المدرسة وقدراته وتساولاته ان ينظر الى بيتشامخ في الحارة يملكه حفيد شيخ الطريقة الاكرمية الذي يمارس الدعارة في الباطن والولاية في الظاهر . فيخوض مع زملائه المعركة ضده بغية تعظيم الخرافة والوهم وارجاع اموال المريدين التي يستلمها الشيخ ويبني بها الممارات . ويوميء الشيخ للسلطة فيتسم القبض على الشاب . واذا يصل مد الرفض الى ذروته يتحقق اكتشاف فاجع حين لا تجد (شقيقة) الشاب مفرا من مواجهة الشيخ بحقيقة مفاجئة: ان الشاب هو ابنه منها ايام لهرهما . ويدور صخب شعري تزال فيه كل الفشاوات وتنفجر كل الحقائق : يخرج علي من السجن . يقذف الشيخ في وجهه بالسرجين حاول الاعتداء عليه . تنكشف للشيخ كل فضائح الاسرة فيتذكرها . وهنا تقف بنا القصة على مفترق طريقين يملك في كل منهما انتماءه الخاص المضاد : اما الانتماء الى الابوة (هذا التوتم الدموي) ، واما استمرار الانتماء للثورة .. فعلى - رمز الثورة وتجسدها - اما ان يرفض محاولة الاحتواء تحت عباءة الابوة ، واما ان يخضع لواقعها ، فتصبح الابوة اقدر على الفعل من نداء الثورة بوسيلتيها (العلم والمقاومة) ليقتل في النهاية بالخضوع الى توتمه الدموي .

ويقرر الشيخ مواجهة اتباعه والناس جميعا بحقيقته « الحقيقة لا تتجزأ .. وان يكن لمة خير في ان يعرف الناس الاكرم على حقيقته ، فمن الخير ايضا ان يعرفونا على حقيقتنا . لا نستطيع ان نبدا مسن جديد ونحن نمتسك على اثمنا الماضي . على الاعتراف ان يكون كاملا وصريحا ليكون التكفير كاملا وصريحا ... »

.. رغم ان هذا الاعتراف لن يعني انتهاء النزاع في الحارة ، اذ عليه ان يختار « فاما الدعارة واما القداسة » .. وبعد ان يختار عليه

بعد ذلك ان يتجاوز . لقد نفى ما هو قائم . وقذف (ما هو قائم) نقيضه الى الوجود الذي اصطدم به وصارعه .. نفس حكاية الرحلة الانسانية على طول عصورها وبكل دلالاتها ورموزها ، وبكل ما تحمله من تصارع القوى ونقيضها .

هذا التناقض ذاته ، بين ما هو موجود وما هو نقيضه يتضح كذلك في موقف عبدالله بطل « حارة العشاق » ... انه يشك في زوجته هنية فيطلقها ، لكنه شك لم يستطع ان يملك اسبابه . انه يقصف متراجعا بين الشك واليقين .. وعبدالله هو « المعارضة الرومانسية لبلادة الواقع اليومي ازاء وطأة الواقع الموضوعي » ، ويختار ان يضع هذا لشكوكه فيلجأ الى رجل الدين الذي يصلح بينهما . وعن طريقه يعرف عبدالله الشك في العواس لحساب الروح ، لكن الشكوك تعاوده ، فيتهم امراته بخيانه مع الشيخ نفسه وينفصلان ، ثم يلجأ الى رجل العلم ، لكن الشك لم ينته رغم ذلك ، وان وضحت له ابعاد جديدة . فمن طريق رجل العلم عاد الى زوجته ، وعرف الشك في العواس لحساب العقل وتردد على دور السينما واقتنى الكتب . لكن رجل العلم ورجل الدين يلتقي عليهما القبض فجأة ، فتزداد شكوك عبدالله وينفصل للمرة الثالثة عن امراته . وحين يلتقي بشيخ الحارة يسأله عن احتمال ادانة الرجلين . يقول شيخ الحارة لعبدالله : ان كل شيء محتمل بنسبة ٥٠٪ . عليك وحدك ان تختار . ويسأله شيخ الحارة : هل انت سعيد ؟ فيجيبه بعد ان افضته الحيرة بين رجل العلم ورجل الدين ورجل السلطة : سعيد بنسبة لا تقل عن ٥٠٪ . كذلك . اختار عبدالله ان .. وعليه بعد ذلك ان يتجاوز . (من الملحوظ ان اسماء شخصيات هذه القصة تحمل دلالات تعين على استيضاحها . فرجل الدين هو (عبد النبي) ورجل العلم (عنتر) وشيخ الحارة (عبد القوي) .! . والزوجة (هنية) ، اما بطل القصة (عبدالله) فهو بين الاسماء المصرية ، دلالة الشخصية التي لم تستقر بعد) .

وفي « روبابيكيا » ثالث قصص المجموعة ، نجد امرأة جميلة قادرة تحطم الرجال على اعتاب شبابها الدائم ونضارتها . وهي تكره المعجز في الرجال فتتخلص منهم واحدا بعد واحد لتظل هي دائما « تتراقص للؤلؤة فوق صدرها كأنها تبحث عن رجل جدير » . وهم جميعا يلقون مصيرهم الحتمي معها ، ليتجرعوا مرارة التمزيب الجسدي والنفسى بعد ان يرمى بهم بين النفايات ويحملوا على عربات تبسج الاشياء القديمة .

وقد حاولت الدكتورة لطيفة الزيات في ندوة اذاعية ان ترد رموز هذه القصة الى اصلها من الواقع على النحو التالي (١) :

اللوحه الاولى :

ذات صباح باكر يلتقي رجل بامرأة جميلة على شاطئ النيل « سيدة جميلة بقدر ما هي قوية » ، نظرتها جريئة ورزنة ومليئة بالثقة « ويعبر الرجل عن اعجابه بها ويسألها رايها فيه فيعلم انها تبادلته اعجابا باعجاب ، ويعرف ان القوة هي مقياسها للرجال ، وانها تكره المعجز وتحب الرجل « قويا قادرا .. فردائل القوة احب عندها من فضائل الضعف » وتسأله هي ماذا يكره في المرأة فيجيب « القبح والانحلال » ويتفقان على الزواج .

التفسير :

المرأة ترمز الى الدنيا التي يقبل عليها الرجل . والدنيا تقبل على الرجل ما دام قويا متمسكا بها . فاذا احس من نفسه الضعف كان

(١) هذا المقطع كله عن مجموعة قصص نجيب محفوظ « حكاية بلا بداية ولا نهاية » مأخوذ من دراسة كتبها الدكتور عبد القادر القلق بعنوان « قضايا ادبية » نشرت بمجلة « المجلة » المصرية بعددها الصادر في مايو ١٩٧١ .

ذلك ايذانا بانتهاء الصلة بينهما .

اللوحه الثانية :

تصرف المرأة فيخرج من خلف سور الشاطئ رجل « غريب صاحب بارز العظام غائر العينين غير حليق اللذن يلبس جلبابا قلرا فوق جسده الهزيل » انه بائع « روبايكيا » كان آخر زوج لتلك السيدة الفاتنة . تركها بعد ان افلس وهو ما زال يحبها بكل جوارحه ولكنها لا يمكن ان تكون زوجة لتاجر « روبايكيا » . انها لم تتخل عنه ولكنه حين سلم بعجزه عن اساعداها هرب بالطلاق . ولا يابه العاشق السعيد بنصح التاجر المحرب ويصمم على الزواج ويفترقان وقد ترك البائع له عنوانه بالمقهى الذي يجلس به في سوق الكانتو وباسم شهرته « المليون » .

التفسير :

تأكيد لمعنى اللوحه الاولى وان الحياة تقبل على الناس واحدا بعد الاخر بمقدار احساسهم بالقدرة عليها ، وبالقوة في نفوسهم ، فاذا وجدوا من انفسهم الضعف ، تخلوا عنها لمن هم اكثر قوة ، ولن يجدي النصيح فالعودة لا بد ان تتم .

اللوحه الثالثة :

يتزوجان ويبدو انهما في قمة السعادة . فالزوج صانع ماهر يهدي الى زوجته ما ابدعته يده من حلية رائعة والزوجة مفتونة بشبابه وفنه وهداياه . ثم يبدأ القلق فيتسرب الى نفس الزوج ويعلم انه متدفع الى الخراب وقد اوشك ماله على النفاد . انه صانع عبقرى ولكن « لو كان لديه مال قارون لنفذ » وتتوسل اليه الزوجة الا يعلن عن « عجزه » لكنه يجيب في جزع « كل شيء له حد لا يجوز ان نتجاوزه » ويفترقان .

التفسير :

حين تتراخي قبضة المرء عن الحياة وبحس بعجزه عن مسايرتها . عليه ان يطلقها لتبحث عن زوج جديد .

اللوحه الرابعة :

يتذكر الرجل فجأة تاجر الروبايكيا القديم فيمضي لبحث عنه في مقهاه . وهناك يقاد نحو منطف خال فيفريه احدهم ضربة ثقيلة على راسه يصاب على اثرها بالاغماء ويقيم في غرفة تعذيب مظلمة حيث ستجوبه مجهول ويجلده بالسوط ويساله عن صلته بالبائع والمرأة . ثم يخرج وقد أصبح كائنا مهتما « لم ينح منه رأس ولا قدم » .

التفسير :

لا جدوى من محاولة الاهتداء الى طريق للعودة ، وعلى المرء ان يسلم بالامر الواقع وينضم الى زمرة المتخلين عن الحياة .

اللوحه الخامسة :

يلتقي ببائع الروبايكيا ويعلم انه مر من قبله بتلك التجربة ويعرف على انه يستاجر مسكنا في حي الزمالك ويوهم بائع الروبايكيا اهل الحي بان صاحبه « من رجال الامن السريين الدهاة » حتى تتلقى منهم الهبات والهدايا .

اللوحه السادسة :

تنجح الشريكان فيما رسماه وهما الآن يعيشان في مسكن فاخر بما لذ وطاب من طعام وشراب . ملءوا بالتحف النادرة والجواهر النفيسة والاثاث الثمين . ولكن طيف السدة ما زال يطارد . وتدخا السيدة ذات يوم ، تخطف الابصار بجمالها وبريق اللؤلؤ فوق صدرها لقد جاءت تقترض لزوجه الحالى الذي بدأ يحس « بافلاسه وعجزه » . ويدور بينهما حوار بنىء بان الرجل لم يستطع ان ينسى زوجته القديمة قط ولكنه يعتذر بأنه كان في مكان ما - في الظلام - واستحال عليه الاتصال باحد . ويقترح عليها ان تعود اليه « فستجد عنده على الاقل ثروة لا تنفذ » وتأتى لانها تعلم انه هو نفسه لا يؤمن بإمكان هذه

العودة ولكنه يعول على حدوث معجزة على يد طبيب يصنع المعجزات في هذه الشؤون ويفترقان .

التفسير :

لا سبيل الى العودة الحقيقية للحياة بعد ان يتغلى المرء عنها لاحساسه بالمعجز والافلاس ، وليس امامه الا عودة زائفة عن طريق الاحتيال الذي قد يحقق له امتلاك التحف والجواهر والمال ولكنه لا يحقق له امتلاك « الحياة » نفسها .

اللوحه السابعة :

وجاء الطبيب . ويدور بينهما حوار حول تجربة الرجل ينثبه فيه الطبيب بانه اصاع شبابه في الظلام حين انساق وراء اغراء فسوى لم يعرفها ولم يبذل محاولة للكشف عن حقيقتها « على اي حال لم اكن مخيرا - من قال انه غير مخير فقد اهدر شبابه - كانت قوة مجهولة لم اعرف كنهها حتى اليوم - اي جهد بذلته لتعرفها ؟ - قلت ان البعد عنها غنية وسلام - وهكذا اهدرت شبابك للمرة الثانية ... » ويواجهه الطبيب بحقيقة مشكلته فيقول « استنصت عن الحسب بالثروة ثم حولت الثروة الى طعام وشراب وتحف « ويجب الرجل هي الرغبة في النسيان » . ويبدأ الطبيب العلاج فيهبى بعصاه على التحف فيحطمها . ويذهل الرجل لما حدث فيثور ويرمي الطبيب بالجنون . فيعلق الطبيب على ثورته بقوله « يسعدني ان اسمع اسلوب الشباب يجري على لسانك ... عليك الان ان تصون شبابك بعد ان رجع اليك بمعجزة وان تنفقه فيما يليق بروعته » .

التفسير :

ان الاقتناء بديل زائف عن الحياة والسبيل الوحيد - ان كان هناك سبيل قط - الى العودة ان يمارس الانسان الحياة بعنفوان الشباب وان ينفق شبابه فيما يليق بروعته .

اللوحه الثامنة :

يعود تاجر الروبايكيا ويتوسل اليه الرجل ان ينقذ بعض ما بقي من تحف ولكنه يقرر ان التحف كلها قد اصابها التدمير الا تحفة واحدة ... هي الرجل نفسه . ويتقدم بائع الروبايكيا فيرفعه الى كتفه كالطفل ويمضي به الى الخارج غير مبال بحركات ساقيه ولا بقبضاته الواهنة المنهالة فوق ظهره . ويضعه على عربة الروبايكيا بين الاشياء القديمة على حين تمر بهما المرأة فتدب فيه حيوية من لا شيء وينتظر اقترابها على لهف ولكنها تمضي دون ان تلتفت نحو العربة وتسير في الاتجاه المضاد تضيء لألوانها قنامة القروب .

التفسير :

الاصرار على الاقتناء يسد كل طريق مفتوح الى العودة ولا يبقى امام المرء الا ان يوطن نفسه على انه قد اصبح شيئا قديما لا يصلح لشيء . والحياة لا بد ان تسير في اتجاه مخالف لعربة الاشياء القديمة .

.... غير ان هذا الاسلوب الانتقائي في تفسير القصة بما يتضمنه من تصنيف موائها لمتنصيات دلالات معينة - ربما لا تحمها - لا يملك كثيرا من الادلة . فالمرأة قد تكون الدنا كما تصورتها الدكتوراة لطيفة الزيات . وقد تكون السلطة بكل اقارنها . ومن تعدد التفسيرات هذه يقول نجيب محفوظ في حديث له مع الناقد المسرحى المصرى محمد بركات تحت عنوان « حوار حول مسرح نجيب محفوظ » :

« اننى اكتب الرواية او القصة . فيفسرها الناقد التفسير الذي يريد ويفسرها القارئ التفسير الذي يريد . واكل منهما الحق في التفسير . وربما كان تفسير الناقد او القارئ يختلف تماما عن تفسيرى انا الخاص ورؤيتى الدابة للعمل ، بمثل ما حدث اخيرا معي ، بعد ان نشرت آخر حوار لى « حارة العشاق » . لقد التقيت بعدد من الاصدقاء والكتاب . فقال كل منهم شيئا مختلفا عن الاخر في هذه الحوارية . واقول ان كل ما قالوه يختلف تماما عما كان يقول في

راسي وأنا اكتبها . ولكني اقول ايضا ان من حق كل منهم ان يرى منها ما يريد .»

ويطلق سليمان فياض على هذا الرأي بقوله : « اذا كان هذا ممكنا تقبله وتبريره بالنسبة للعمل الفني الذي لا يريد به الكاتب مواكبة الاحداث ، وقول رايه فيها ، فكيف يمكن ان تبرير العمل الفني الهادف ، اذا تعرض تفسيره لتعدد وجهات النظر بين القراء ، وبين النقاد ، وبين الكاتب نفسه ؟ ولم اذن كان اللجوء الى شكل الحوارية ، والتصحیح بكثير من وسائل القصة والقيم الفنية ؟ » !

... اما في « عنبر لولو » فتطالنا فتاة جميلة مغنوقة بضغط لقمة العيش لها ولاخوتها ، وهي رغم فسوة الواقع ، نجدها تختلق قصة حب عاجزة ثم تلجأ الى زميل لها في العمل ، كهل ومناضل سابق قضى امواما طويلة في السجن فينكب على هذا الحلم تفسيراً ، وهو في نفس الوقت قد نسي ان يفسر حلمه هو : بان يقيم حديقة في الصحراء « في المركز منها بركة مترامية من ماء الورد ، وتنتشر بها المقاصير المظانة بالازهار ، وشعارها غير المكتوب . افعل ما تشاء... » لكن يوتوبياه لا تتحقق ، انها مجرد يوتوبيا حلمية هشة ، تسحقها فسوة الواقع وضغط مؤسسانه . فلا يجد في النهاية بدا من اطلاق النار . ويكون اطلاق النار في كل الجهات بلا تحديد . فهذا هو الامل . لقد اختار الكهل ايضا مثملا اختار قبله شيخ الطريقة وزوج هنية ... عليه اذن بعد ذلك ان يتجاوز .. ان يسدد اطلاق النار الى جهة محددة .

واذا كان البحث عن رؤية موضوعية كخلاص لازمة الازدواج ووصولا الى يقين هو الهدف ... فان البناء القصصي بأكمله يحتضن في بؤرته هذه النظرة على اعتبار انه بشموليته - وليس بتفتيته - ومحاولة استخلاص دلالات معينة - محاولة لتصوير رؤيا مقابلة في الواقع الرئي ، مستفيدا من كسر مباشرة الواقع ومن تجارب الشعر والموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح والسينما ، وكلها تجارب استطاعت ان تضع ملامحها في قصص هذه المجموعة اخذا من دفق الشعر روح التوهج والايحاء في تعبيراتها الحوارية ، ومن الحوار السرحي احرازاته الفورية السريعة لتزداد غلبة الحوار وتثرى تداعياته وحديثها ، مستتبطة جنسا قصصيا جديدا اطمته اصحاب الشعر وعضل الحوار وتقطع المواقف سينمائيا ، ممزوجة كلها في وحدة عضوية وفنية واحدة هي « الحوارية » حيث يلتقي الواقع الخارجي في فكرتها كما يعيه الفنان بلفسته الداخلية المتبلورة .

انها ليست قصصا قصيرة بالمفهوم التقليدي لهذا الجنس الادبي يكاد اللحن بها يقربها الى هذا الجنس ، وهو ليس على اية حال خطأ فنحن في زمن يرفض التصنيف المحدود والتعريف الشائع والتقسيم الذي ورنائه منذ ارسطو وظل يحكم الانتاج الادبي حتى اليوم .

وهو في الاونة الاخيرة قد لجأ اليها باعتبارها اقرب اشكال الجنس القصصي حملا لمشاركة الكاتب ومواكبة متجاوزة لاحداث اللحظة المتغيرة المزدهمة ، وان كرس لهذا الشكل في رحلته الفنية السابقة ، حيث نجد الحوار يتقلب على معظم وسائل القصة الاخرى في « اولاد هارتنا » وفي الفصول الاخيرة من « السكرية » وفي « مرامار » حيث الزمن الروائي محاصر والحدث متكتف في مكان محدود وبشخصيات اربع رئيسية .

وعلى طول رحلته في هذه المجموعة ، صغرت أدوات ثنائية متعددة جذب فكرتها وتماطته يعكسها نجيب محفوظ ويحتويها خلال نوعية التجربة المتبلورة . اذ يتبدى نسيجها الفني بقدر ما تطرح من منظوم فكرتها ، الامر الذي يستحيل معه الفصل بين رؤية هذا الفنان وانعكاسها في تضاعيف بنائه والتي يمكن تحديثها بالتالي :

● المزاجية بين الواقع والرمز .

● توحد الأزمنة .

- الاعتماد على الشخصية النموذج .
- استخدام مفردات دالة .
- تداخل علاقة المكان بالحدث .
- تقطيع الفصول من خلال الموقف .
- حلم التناص بين النقاظ .
- سيادة الجمل الفطرية القصيرة المتوترة .

... لعل هذا التحديد يدفعنا الى ايضاح استعمال نجيب محفوظ لها :

اولا : المزاجية بين الواقع والرمز :

في كتابه « الانماط النفسية » يفرّد عالم النفس الشهير كارل جوستاف يونج صفحات يعرف فيها الرمز وكيفية استعماله بقوله : « يجب التمييز بين الرمز وبين الاشارة . فالتاويلات الرمزية تختلف تماما عن التاويلات الاشارية ، اذ الفكرة التي تعني تعبيراً متوازيا او موجزا لشيء معلوم ، فكرة اشارية ، والفكرة التي تعني تعبيراً ما كاحسن تكوين لشيء غير معلوم نسبيا ، ولا يمكن تمثيله على اي نحو آخر اوضح منه ، فكرة رمزية »

« والرمز حي ، ما دام ممثلا بالمعنى . لكننا لو وجدنا تعبيراً يقدم لنا معناه على نحو الفصل ، كان الرمز ميتا » « وكل نتاج نفسي ، ما دام هو افضل تعبير ممكن في تلك اللحظة من حقيقة لم تعلم بعد او ما زالت تسمى غير معلومة ، يمكن اعتباره رمزا ، على شرط ان تكون مستعدين لقبول التعبير على انه يدل على شيء يحس المرء به فقط ولم يمه بعد وعيا واضحا »

« والرمز الذي يقم علينا طبيعته الرمزية قد لا يكون حيا . فانه لن يكون الا ذهنيا او جماليا . غير ان الرمز لا يحيا بالفعل الا عندما يكون ارفع تعبير ممكن لشيء يحس به ولكنه ما زال مجهولا حتى لدى الرقاب . حينئذ يستثير المشاركة اللاواعية : انه يخلق الحياة ويتقدم بها ويلبس في كل نفس وترا حيمما »

« ولما كان الرمز افضل تعبير عما هو مجهول حتى تلك اللحظة ، فلا بد له من ان يصدر عن الجو الذهني المعاصر المتقد جدا ... » « والرمز الحي لن يولد في ذهن خامل او قليل النمو ، لان صاحب مثل هذا الذهن سيكتفي بالرموز الموجودة سلفا في التراث الثابت . وان يستطيع خلق رمز جديد الا من كان ذا ذهن شديد النمو ، شديد الرغبة ، فما عاد يرى في الرمز المملى عليه ارفع تنافه وتركيز في التعبير . »

... في هذه الفقرات ، نجد يونج يؤكد على ان الرمز قوة تفسيمية هائلة بشرط ان يضمن ذلك اصالة الفنان في تناوله واستعماله والا فانه يتبقى اهتماما فارغا اذا لم يعو علاقات العمل الفني المتشابهة او اذا صدر عن ذاتية مقلدة وليس عن فهم متقصد .

ولعل اكثر من ثلاثين عاما في ترمس القصة الصغيرة ، قد اعطى نجيب محفوظ قدرة كبيرة في امكانية تحويل الرمز الى رؤيا تنفذ عبر الواقع الى حقائقه الخفية الكامنة وتسمله على التعبير عن المطلق والمجرد دونما وقوع في آفة التجريد والاطلاق ، وهو - على اية حال - سلاح ذو حدين ، اذ يمكن ان يترك مجالا واسعا لاحتمالات شتى لا تستنفد بالشرح والتاويل .

وفي قصص مجموعته « حكاية بلا بداية ولا نهاية » - الثلاث الاخيرة منها بالذات والرابعة بالاخص حيث التناقص متعاقل بين الواقع والرمز في قصته الاوليين - تتبدى هذه المزاجية ، فاشخاصها واحداثها تحمل من الدلالات ما يتجاوز واقعا بدرجات مختلفة ، وعلمها في ذلك - لكن - انها جميعا ترفض صلات التوافق بين امكانيات سينمائية وواقع ديناميكي ، الامر الذي يسمح لكاتبها ولها الا يكشفها كشفا صريحا عن عواطفها تحريرا لتفصيلات هذا الواقع من اطرها الشائعة ووصولا الى قضايا اكثر شمولاً منه . ويسمح لنا - بالتالي -

ألا نستقصي مدلولاتها فنلج كثيرا على مقابلة هذه الاشخاص واحداها بـرموزها في ميكانيكية متوازية او غير متوازية معتبرين ان قصة هسي بـكيتها محاولة لتصوير رؤيا مقابلة لها في الواقع المرئي .

غير ان تجاوز الدلالات وسيطرتها ، يتيح الفرصة - في الواقع لتفسيرات شتى يمكن - على الأقل - ان تتراوح بين اتهامها والدفاع عنها ، خاصة حين لا يستطيع الحوار في بعض اجزائه ان يعطينا (بدلا) يخفف من سيطرة كثافة هذه الدلالات ، كالذي نصادفه مثلا في حوار اللوحة الرابعة من قصة

« روبايكيا » :

- ما مهنتك ؟

- صائغ

- وعمرك بالسنة الهجرية ؟

- لا أعرف

- أنصحك بان تتجنب الكذب

- ممكن معرفته اذا اعطيت ورقة وقلما ونورا

- اختلف عمره الهجري عن عمره الميلادي ؟

- طبعا

- هل افهم من ذلك انك مصاب بانقسام الشخصية ؟

- انا سليم والحمد لله .

نايا : توحد الازمنة :

ان تعظيم الغلالة بين الحاضر والماضي استشرافا للمستقبل ، لم يكن في الواقع - سمة شكلية من سمات القصة العربية الجديدة . بل كان - في الحق - سمة مضمونية ايضا ، بناء على ما فكرته هذه القصة من وحدة بنائية .

ذلك لان التحرر من قيود الازمنة ضمن العمل القصصي ، قد اتاح للنقاد ان يتحرر من محدودية قد تشكل عينا على حركة الحدث القصصي الداخلية . وهذا التحرر يعني ان انقاص قد اصبح بإمكانه استغلال طاقة تداخل الازمنة لشحنها بأقصى ما تستطيع حمله من التجربة ومن ابعاد الرؤيا مستغلا في ذلك اساليب مختلفة .

ولعل قصة « الفلاح الفصيح » لسليمان فياض التي طالعناها في عدد سبتمبر الماضي من « الآداب » تعتبر من اجمل التجارب في ذلك، وان استعمل فيها اسلوب التقابل بين زمنين يفصل بينهما اربعة آلاف سنة .

وعند نجيب محفوظ ، فالحاضر يتنجس من الماضي كإضافة له دالة ومثارة . ان هذا الحاضر لا يمكنه ان يكون امكانية مستقلة اذ الماضي يتغلغل فيه حيث الحدث الاتي (ملفوف) في انبجاسات الماضي .. ينسكب عليه وينتسحن فيه ويتحرك من خلاله .

ثالثا : الاعتماد على الشخصية النموذج :

ورغم ما تضمه هذه القصص من شخصيات المتسلق والسلبسي والمناضل والانهمازي والثوري ، الا انها يمكن ان تنحل في النهاية الى نماذج اربعة رئيسية هي طرف الصراع ونقيضه وثمرته وفاعله ... انها السلطة (شيخ الحارة - المرأة التي تكره المعجز - الشبحان اللذان يطاردان الشاب) واليمين (شيخ الطريقة - رجل الدين - صاحب الفندق الكبير) واليسار (علي - الكهل) والبورجوازية الصغيرة (عبدالله - نجل الرجل الذي فقد ذاكرته - فتاة عنبر لولو) ... وكلها نماذج ذات تمدد نمطي واضح استنادا الكاتب في قصصه وان توافدها احداث مختلفة على انتقال من حارة الاكرم وحارة العشاق والفندق الكبير وعنبر لولو ، او معالجتها بمعان فردية كالشك والعجز والخديعة والبحث عن حب او عن هوية ، وان كان تصفا مثل هذا الامعان لمقابلة الشخصية بعوامل جمع التوسطات التي تربطها ، اذ عنينا فحسب حصر وحدتها ، وهي وحدة نابعة - بلا شك - من وحدة ظروفها وواقعها المشترك .

رابعا : استخدام مفردات دالة :

يختص بها عالم نجيب محفوظ القصصي كالحارة والذكر والجبل الجديد والعانس والمرأة القادرة والفتاة الحاملة وغير ذلك . وليس من قبيل المصادفة ان يختار نجيب محفوظ هذه المفردات ويجعلها عصب رؤياه ، فان تلميحات النزعة الرمزية التي آزر بها نفسه في هذه المجموعة ، زندي كل قصة فيها ، يجعل ميدانها المفضل هذه المفردات .

خامسا : تداخل مساحة المكان بالحدث :

فكل قصة في هذه المجموعة ، تبدأ باستكشاف سريع ومركس للمساحة المكانية التي يجري فيها الحدث ، تحتويها في الغالب نافذة تطل على موكب لاهل الطريق (حكاية بلا بداية ولا نهاية) او على حارة (حارة العشاق) او تتسلل اليها رائحة الياسمين (عنبر لولو) او هواء جاف منعش (الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين) ... وبعد عدة جمل قصيرة ، تتحول المساحة المكانية الى قوى تتسع لنفاذ الحدث خلالها ، على ما بين المكان والحدث من علاقة نامية معقدة . فالراحة التي تشع من حجرة شيخ الطريقة هي بداية ما يبغ على حيانه فجأة . ورائحة الياسمين في عنبر لولو تقتحمها بعد حين رائحة البارود . انها الهدهد الذي يسبق العاصفة . وهي علاقة يحل فيها (بالارتباط الديالكتي) بين المكان والحدث محل (الارتباط الشرطي) الذي كان وسيلة القصة التقليدية حيث السماء كانت تمطر ما دامت النفس حزينة والقلب في شغل بالهموم . وكان رصد الشبه بين الطبيعة والاشخاص يشكل محاولة تعويض عما تفتقر اليه من صدق . هذا الارتباط الديالكتي يؤدي الى تنقية اجواء القصة من ترسبات الوضوح والتوازي . ان استكشاف المكان هو تثبيت جذور الحدث وانماؤه ليثمر بعد حين ثمراته .

سادسا : تقطيع الفصول من خلال الموقف :

مستخدما ما يسمى في لغة السينما بالمونتاج ، على استهداف منه لغزي عاطفي بعينه ، يعينه على تحقيق مبتغاه (الفكري) او الحدسي . ورغم ان المونتاج يبقى من الخصائص البارزة في كثير من اعمال القصصيين الشبان ، فقد انطلق منه نجيب محفوظ الى البحث عن وسيلة يجعله به اطارا يضي على قصصه معمرا فنيا يمنع دلالات شخوصها واحداثها من الانفلات او التشتت ... وذلك عن طريق تقطيع الحدث القصصي في شكل لوحات متتابعة يربط بينها او لا يربط عاملا الزمان والمكان ، وتنسيق هذه اللوحات تنسيقا راعى فيها المقابلة (في قصته الرابعة خصوصا) بين الموقف الرمزي المصمت الخالي من الوقائع والموقف المادي .

على ان هذه (الجزئية التقنية) لم تعنه رغم ذلك على توظيفها في مقابلة كثافة رموز اشخاصه وحوادثها .

سابعا : حلم التصالح بين النفاثات :

في كتابه « دراسات في الواقعية » لجورج لوكاتش ، يؤكد على ان « حلم الانسجام لا يمكن ان يتحقق في الفن وان يفعل فعله الاسر الا حين يكون حيلة ميول في الحياة ذاتها . ميول واقعية وجديدة وتقديمية للبشرية »

وشخصيات هذه المجموعة وتكويناتها وترسباتها وتشوفاها ، تمكس كلها حلم نجيب محفوظ وتمكس ايضا واقع اللحظة التاريخية الانيسة المتبدلة . وهو واقع يتمثل في وجود الشيء ونقيضه معا . وهو يحلم بالتصالح بينهما . بين قوى الثورة والثورة المضادة (حكاية بلا بداية ولا نهاية) .. بين الشك واليقين (حارة العشاق) .. بين المعجز والإغراء (روبايكيا) .. وبين الحلم والتجربة (عنبر لولو) . ورغم ما يصطدم به هذا الموقف الوسط من اهتزاز .. رغم ما يقوله محمود الاكرم في نهاية القصة الاولى « لقد اخترت سبيلي ، فاضت من قلبي

الثلج

ينثره الصبيان على كل الطرقات

جرحي نلاجة قطب
تنهار الى البحر ..
فتعطي الدفء لكل الاسماك
تعطي الدفء لديدان الارض ..
لتخرج للارض ..
وتنخر هذا الصمت
تعطي دفئي للموت ..
يحرك هذا الكون ..
لكي يدفن موته ..
يخدش وجه التربة ..
حتى لو يحفر قبراً
تعطي دفئي للموتى
كي تتفسخ اجسامهم
للدفء في العين لتسقط
للاشجار ..
لتنمو للاسفل للاعلى
اتى شأت

اغرق ... اغرق ..
حتى ارقد في القعر حصاة ..
لا تنكرها الاسماك

الموصل - العراق

عبد الوهاب اسماعيل

ونهب الريح
لكي .. وجهي .. فدماي .. واهدابي
في الثلج

الثلج تسبق جدران الريح ..
تناسر في وجه البحر ..
تناسر فوق درى الواحات .

طرت مع الثلج ..
تمزقت على الاشواك ..
تناطحت مع الجدران ..
تسامفت مع النخل
وتنت عذاباً يرحل
والموسم من وضم طيور الحزن ..
برحلنها للميلاد الاخر ..
للدفء

حين نمد نوافد شارعكم ايديها
تحتضن الوفير الساقط
تحمل في عينيها
دمع الليل الخارج من سرداب الموت ..
المتجمد في اورد الكلمات
يركض هذا البرد بأوردتي
يتخشب نبض الرعدة في قلبي
ينصبني تمثالا تلجيا ..

خادم فضاء النجفة والمصاييح ثم ذهب . اسنشف جفناه الضوء
فانقبض قلبه لمقدم الليل . رامي الى اذنيه وقع عصا على ارض
الحجرة . فتح عينيه ملتفتاً نحو الباب فرأى الشيخ تقلب الصناديق .
.... او حين يقول على لسان التصوف :

« اثبت .. اهرب .. احي .. مت .. تفقد .. تجلد »

في هذه الافعال المتتالية ، يتبدى تجاوز صورهما دائرة الحواس
الى الاحساس المركب المتفجر المتناثر تحت ضغط صيغة الامر العاطفة
فيها كالنصل ، متمتلاً فيها من صورة ساكنة الى اخرى متحركة فرابعة
منافضة ، واضعاً بينها فواصل صمت دالة .

.... ان هذا التفسير يتناول المستوى المباشر لهذه المجموعة ،
عبر طواف متعجل بخريطة القصة العربية الجديدة ، ويؤجل النظر في
مستويات اخرى لها اعظم . ذلك ان الحديث عن تلك المستويات يتطلب
دراسة كل منها على حدة ، وتتيح توظيفها ككل من العمل الواحد ثم
في نماذج مختلفة بعد ذلك . غير انه تبقى حقيقة ننتهي اليها بعد
قراءة قصص هذه المجموعة : ان ربط المنابع الاجتماعية للقضايا في
علاق ميثاقية ، يتقل التجربة ويضمورها ، رغم انها ربحت رهان
المستقبل حين ارهست به وانفرت ، وحددت الامل الحقيقي فيه خلال
حثها على العمل والحب والخلاص .

محمد حافظ دياب

الخرطوم

قرارات غريبة غير متوقعة كضربات المطارق المنهالة على راسي اكتسحت
نداءات الدعاة اللزجة اللينة هرفضت الهزيمة ومجبت الهناء
السهل ... » ورغم ما يقوله الكهل في نهاية « غير لولو » : « ساطق
الرصاص في جميع الجهات وسرفس ونفني ونمرح » ... فان هذه
الصرخات تحمل دلالة اخرى ، فهي قد وردت في نهايات قصصه حيث
منح المؤلف شخصياتنا واحداثها دلالات جديدة تختلف عن دلالاتها في
البدء وان هيات لها ، وهي بهذا تمنح الصراع طابعاً آخر يختلف عن
الطابع الاول ... ذلك ان الدلالة الاجتماعية لهذا الصراع في محاولتها
الافصاح عن طريق الخلاص تتلاشى ويبدأ لكي تفقد النتيجة مجرد
مصالحة بين نقيضين ، عبر عنها عبدالله في نهاية (حارة المشاق)
حين سأل شيخ الحارة عن مبلغ سعادته :

- بنسبة لا تقل عن ٥٠٪

- لئن تكن زوجتي مذبذبة بنسبة ٥٠٪ فهي بريئة في الوقت نفسه

بنسبة ٥٠٪

ثامناً : سيادة الجمل الفعلية القصيرة المتوترة :

التي استطاعت بتتاليها ان تؤكد ميكانيزمات الحركة وتكسبها ايقاعاً
سريعاً وإيجازاً فورياً وابتزازاً . هذا ما يسمح لنا بان نفهم تلك الصيغ
الفعلية التي يجري بها السرد ويكون كل مطلع فيه :

« انبعض عيني حتى اختفت . تسال ماذا تعني . سرعان ما
شدته الهموم الى دوامتها . جلس على الديوان واغمض عيني . دخل

تأملات في رواية جبرا ابراهيم جبرا

«السفينة»

بقلم هورج سالم

(سفينة الهركيوليز) والزمان المحدود الذي تدور فيه تلك الاحداث (ايام قليلة) .

ان مهمة قارئ الرواية - ومهمة الناقد كذلك - لا تتوقف عند تلقي الاحداث ومتابعتها ، بل هو مدعو الى اعادة بناء الاحداث في ذهنه ، وهو مدعو الى الاسهام في اعادة تكوين هيكل الرواية بعد ان يفرغ من قراءتها . وهذا ما يعطي الرواية ، في اعتقادي ، كثيرا من جنتها واصالتها . فنحن نصفي في الفصل الاول مثلا الى عصام السلطان وهو يتحدث عن البحر وعن رحلته هذه - وما اكثر ما يتحدث ابطال هذه الرواية - ويفاجأ عصام السلطان بوجود لى مع زوجها الطبيب فالح عبد الواحد حسيب في السفينة : « ماكنت لاعرف ان لى ، لى نفسها ، لى المسكينة ، لى الباكية بعض الليالي ، الفادرة باهلها من اجلي ، الضاحكة على عيني ، لى ستكون ايضا هنا . » ومن خلال هذا المونولوج الطويل الذي يختلط فيه الحاضر بالماضي ، حيث تبرز محاوره الناس على ظهر السفينة بذكريات قديمة نتعرف اهم شخصيات الرواية ، ونتعرف البيئة التي جرت فيها الاحداث ، وي طرح الروائي احدي الثوابت التي تشد اواصر الرواية كلها : علاقة عصام السلطان بلى عبد الفتي . فهذا المهندس العراقي الذي احب لى ذات يوم واحبته ، هو اليوم هارب من لى على ظهر هذه السفينة . فكيف يجدها فيها ؟ « لقد لحقت بي الى المكان الوحيد الذي كنت اظنه في مأمن منها » اصدفة هذه ؟ تصميم ؟ املاحقة ؟ الغافلة ؟ اما كفانا ما فعلناه وقلناه قبل ان نتزوج ؟ صدفه لعينة ...) لقد نشأت بين عصام السلطان ولى عبد الفتي علاقة حب عنيفة ، ولقد تحطمت هذه العلاقة اذ تزوجت لى من الدكتور حسيب . « العفش يذكرني دائما » بلى . حتى اسمها يحرك اغوار العفش في . وقد كان حينا عطشا وبقي في جفاف العفش . (1) (وما عصام ، في نهاية الطاف ، الا انسان هارب ، عجز عن تحمل الحياة في بلدته فلاذ بالفرار . اما تفصيلات هذه العلاقة والاسباب التي حالت دون زواج عصام من لى ، ومغامرات لى مع عصام في انكلترا يوم كانا طالبين هناك يدرس هو الهندسة ، وتدرس لى الفلسفة ، فستتداعى في ذهن عصام في فصول لاحقة .

ويتوقف عصام عند مسافر تعرف اليه في السفينة هو وديع عساف ، فلسطيني يقيم في الكويت ، ويعمل في التجارة . وستمثل

نستطيع ان نقول دون تردد او مغالاة ان رواية « السفينة » لجبرا ابراهيم جبرا هي رواية جديدة كل الجدة ، ولا سيما بالنسبة الى الادب الروائي العربي . بيد ان السؤال الحقيقي الذي ينبغي ان يطرح في صدد الحديث عن هذه الرواية هو السؤال التالي : اين تتجلى جدتها ؟ افي موضوعها ام في دراسة الشخصيات ام في طريقة بنيانها الروائي ؟ ام في هذه العناصر مجتمعة ؟ ذاك ما نسعى للجابة عنه في دراستنا لهذه الرواية .

فما الموضوع الذي تطرحه هذه الرواية وما الهدف الذي ترمي اليه ؟ وما التكنيك الفني الذي لجأ اليه الكاتب لينقل اليها هذا العالم الفني المصطبغ المتنازم بخلفياته المعقدة العميقة ؟ والحق ان هذه الرواية لا تفصح عن موضوعها بيسر وسرعة . فلا بد للقارئ ان يبذل كثيرا من الجهد والالفة والصبر كيما يصل مع المؤلف في الفصول الاخيرة الى كنه موضوعها بسبب الطريقة الخاصة التي عرض بها الروائي روايته . ولسنا نزع منها طريقة مبتكرة بالنسبة الى فن الرواية ، واذا كانت رباعية الاسكندرسة للورنس دوريل قد اثرت في فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) وفي ميرامار نجيب محفوظ (ميرامار) فاننا نجد في هذه الرواية ملامح واضحة من اسلوب وليم فوكنر وفنه الروائي . الا ان هذا التأثير لا يفقدها ما تتمتع به من اصالة وصدق وحرارة في الاسلوب وسيطرة بارعة على التكنيك .

تبدو الرواية ، اول وهلة ، عرضا لرحلة بحرية يقوم بها عدد من الاشخاص على ظهر هذه « السفينة » التي تنتقل بهم في موانئ البحر المتوسط . ويسلط الروائي الضوء على عدد منهم ، في طليعتهم لى عبد الفتي ، والدكتور فالح حسيب وعصام السلطان ، ووديع عساف ، واميليا فرنيزي ، الى جانب بعض الشخصيات الثانوية الاخرى كمحمود الراشد ، ويوسف حداد والدكتور مهنا الحاج .

تتألف الرواية من فصول يتناوب الكلام فيها كل من عصام السلطان ووديع عساف على التوالي من بداية الرواية الى انتهائها ، ويفسح الروائي المجال مرة واحدة لاميليا فرنيزي لتسرد فصلا من الفصول . وقد اتاحت هذه الطريقة للروائي ميزتين اثنتين : اولاهما الاعتماد على ضمير المتكلم في صياغة الرواية ، مما يسر له ان يظهر ابعاد الشخصيات من الداخل ، وثانيتهما المضي بنا مع الابطال ، في العديد من المرات الى ماضيهم البعيد في المكان والزمان فتقلب بذلك على مشكلة السكان المحدود الذي تجري فيه احداث الرواية

(1) السفينة ص : ٣٠

هذه الشخصية دور الضمير الذي يرقب الاحداث والعلاقات في الرواية . ان عصام يروي طرفا من احدثه وآرائه وفلسفته في الحياة ، وسرعان ما تستشف في اقواله الاما عميقة ، يسوح بها في لوحة وحرقة . فهو يشكو من الغربة ، غربة الانسان عن وطنه وأرضه . « لئمة واحدة هي اوجع اللعنات : لئمة القرية عن ارضك سل الفلسطينيين سل الفلاح الذي يذكر تجرح قدميه على تلك الارض كأنه يذكر لئمة حياته الوحيدة ، كأنه يقول ان حياته ، بعد ان ابعد عن أرضه ، ماعادت حياة . »

وننتقل في فصل ثان لنستمع الى وديع عساف يتحدث عن الرحلة والسفينة ، وعن حياته وعمله . لقد صار رجل اعمال رغمنا من انه : « اضعفت ارضي في القدس واكتسبت مكتبا للاستيراد في الكويت . نفيت عن جنوري وكوفئت عن نفبي بالبيع والشراء . » كذلك يحدثنا عن علاقته بالدكتوراه مها الحاج التي تعرف اليها في بيروت ، وهو لم يقم بهذه السفارة الا لانه ظن ان مها سترافه بل انها هي التي حجزت له مكانا في السفينة ثم تركته للبحر وحده بعد خصام عنيف بينهما ، وعن طريق التداوي يتحدث عن عصام السلمان الذي عرفته به اميليا فرنيزي من اصدقاء مها في بيسروت . ويعود الراوي هذه المرة ، - عن طريق التداوي كذلك - الى ماضيه السحيق ، الى طفولته ويتوقف عند صداقته بفتى من ابناء فلسطين هو فايز عطا الله ، في صفحات رائعة تنفي بالالم والحب ، وتصور تفتح نفس ذئك الفتيين في القدس ، واستشهاد هذا الفتى الرسام الصغير . ان عودة وديع عساف الى هذه الذكريات وحديثه عن صديقه وتصويره لوقائع ما حدث في الخامس عشر من ايار سنة ثمان واربعين تبدو لنا من اعماق ما كتب في هذا الموضوع واجمله واغناه . ففي كل سطر من سطره نبض الواقع الليم والتجربة الحادة والصدق الرائع .

فاذا عرفنا شخصية كل من عصام السلمان ووديع عساف في ابرز خطوطها وملامحها عاد بنا الروائي الى ماضي عصام ، وانه لماضى مثل بالدم والثار ، يكشف عن ملمح بارز من ملامح المجتمع العربي : فلقد قتل والد عصام السلمان اجد اقربائه جواد الحمادي بسبب صراع حول الارض ، فاضطر ان يهرب ويقضي حياته كلها متخفيا ينتقل من مكان الى مكان وكانت هذه الجريمة سببا في بؤس الاسرة وسببا في نمزق عصام . « لماذا قتل ابي جواد الحمادي وانزل بحياتي لئمة مازلت اغانها ، تمرد وقتل ثم عاش منيا عنا . الكل قال : حسنا فعل . لقد رفع رؤوسنا . لا بأس ولكن الآلهة ظلمت تطالب بالانتقام ، وعلى نحو مهين . فرضت عليه الحياة بعيدا عنا ، وجعلت منه مجرد اسطورة . ولم تستنكف من ان تفقدني المرأة الوحيدة التي احببت - وتبقيني معلقا بها من بعيد ... » .

على هذا النحو نخطو خطوة جديدة في معرفة علاقة الى السيدة البغدادية الجميلة بعصام السلمان وزوجها الطبيب . وتمهد لخاتمة الرواية المفجعة حادثة انتحار احد المسافرين الذي رمى بنفسه في البحر . ويعود عصام السلمان الى الحديث المسهب ، فيتحدث عن وديع عساف الذي سيطرت شخصيته على نفسه ويتكهن بوجود علاقة له بالفدائيين ، كما يتحدث عن الدكتور فالح وصلته به التي تعود الى ايام الدراسة ، وعن القرابة التي تجمع بين الطبيب وزوجته وتنضج شيئا فشيئا علاقة عصام بلوى ، هذه العلاقة التي تعود الى ايام الدراسة في انكلترا ، وتكون ، في رأينا ، العمود الفقري للرواية والخيال الذي يجمع بين الفصول فيها والاحداث كلها . ويتوغل الروائي في دراسة شخصية الطبيب ونفسيته ومشاعره ، فاذا هو انسان ناغم على المجتمع وما فيه من كلب ورياء ، وتحمل ثقته ورؤيته للحياة كثيرا من التشاؤم والياس القاتل وادانة لطبقته

الثقفين في المجتمع . يقول : « اف ، هؤلاء الكذابون . الصحفيون يكذبون . الادباء يكذبون . السياسيون يكذبون . الاساتذة يكذبون . نفاق لا نهاية له . يتحدثون عن الانتهازية ! اعطني ما اريد وخذ ما تشاء من كلام ، شتيمة ، مدح ، يكفي ان تكذب مرتين او ثلاثا لتستمرىء الكذب . يخافك الناس ، لانهم يعرفون انك بسارع في الكذب . والكذب يجر الى المزيد من الكذب ، عاليا وسافلا وفي كل اتجاه ، واذا الحياة كلها تتقلب على النظار والنزع والدجل ، ويصبح راس اللسان اخطر من راس الرمح ، كيف استطيع والحالة هذه ان اقرأ جريدة ، ان اسمع خطبة وطنية او سياسية او اجتماعية؟ الكلمة تعني عكسها ، والعكس لا يعني شيئا ، والكل يعلم انه يكذب . الكذب عليك وتكذب عليّ ، والشاطر من يجعل كذوبته اروع ، او افظع ، او افك - حسبما تقتضيه الظروف - والظروف مؤاتية لخمسين نوعا من الكذب . هذا يقول انه يؤمن بالحرية : انه يكذب ، انه يهين لك ذنابة . وذلك يقول انه يؤمن بالشعب : انه يكذب . راجع حسابه في المصرف بعد مدة . انظر الى البيت الذي ابتناه في هذه الاثناء . الى فتاني الطر التي تراكمت على متضدة زوجته اوخيلته . وكلما انقلبت الاحوال ، ظهرت فئة جديدة من الكذابين . والصادق واحد في الالف ، ضائع ، مستخف ، ساذج ، حائر ، بانسر ، لا يفهم لماذا لا يتقدم في الحياة ... (١) »

واذا كان الروائي قد اختار ان يبدأ الرواية من نقطة قريبة من نهايتها فلا بد من عودات عديدة الى الماضي لتتضح علائق الابطال بعضهم بعض . واذا يوح عصام السلمان بماضيه كله نصل الى ذروة الرواية : « ضحكت الآلهة عندما جعلت أبي يطن جواد الحمادي بخنجر في قلبه ، على رصيف مقهى في الكرخ ، وبعد ذلك بعشرين عاما ارسلت ابنة اخيه تصيديني في مرفص للطلاب في لندن . » لقد كان هذان الشبان متحابين اذا . وقد امضيا اياما بالغة العذوبة في انكلترا . ولكن هنالوقا رهيبا قاسيا كان ينتظرهما ، هو ارث قديم من العادات العشائرية القبلية ، وكان هذا الارث اقل من ان يتعدياه او يصمدا امامه ، وهكذا كان من المستحيل ان يتزوجا . فبين الاسرتين ، رغم اواصر القرى التي تشدهما ، نار دام، وهكذا افترقا ، ولهذا تزوجت لي من الطبيب ذي المستقبل الواعد .

بيد ان لي ظلت على محبتها لعصام ولم تنفصم صلاتهما ، لقاء عابرا او مغابرة سريعة . لم تكن تتقابل الا سرا ، بعد ان لنجا الى الف خديعة . واذا علمت لي انه مسافر في هذه السفينة تاركا عمله في العراق ، مصمما على العمل في انكلترا ، حجزت لها ولزوجها مكانا فيها . وتكشف الحقيقة لعصام . فهذا الانسان الياس الهارب تلاحقه لي كاثا قدره . « لكنك افسدت عليّ كل شيء . انا هارب منك . منك بالذات . الا ترين ؟ انا هارب من اشياء كثيرة . من الجنون . من الطوفان ، من كل مكان جزاء من تركيبي الداخلي ... كم مرة تحدثنا بالتلفون ؟ كم مرة التقينا ، وكاننا غريباء ، نتصافح تصافح الغرباء ، ونتخاطب بتفاهات الغرباء ؟ وطعم شفتيك على شفتي لا يزول ولا يخف . وعندما استطلعت الهرب ، دبوت ملاحتي حتى فسي هزيمتي . لي ، انك رهيب . (٢) »

واغتمت العاشقان ارساء السفينة في نابولي ليتخلفا فيها ثم ليذهبا وحدهما يقضيان النهار فيها وحدهما . وها هي ذي المأساة تقترب من نهايتها . وان شخصية اميليا فرنيزي التي كانت تظهر عرضا بين حين وآخر في تضاعيف الرواية ، لتأخذ الآن كل ابعادها . فهي تحدثنا في هذا الفصل الوحيد المخصص لها عن علاقتها الغرامية

(١) السفينة : ص ١٢٠ .

(٢) السفينة : ص ١٨٠ .

بالدكتور فالح حسيب الذي ابقى اليها من بغداد ان تحجز لها مكانا في هذه السفينة بعد ان افضته زوجته الى بالسفر .

ويتخلف الدكتور واميليا متعللين ببعض الاعذار عن مرافقة ركاب السفينة الذين فروا الفيام برحلة يزودون فيها معالم جزيرة كبرى وانارها ، كيما يباح لهما ان يقضيا النهار معا وحدهما . وتأتي الصرية العاصمة في مدينة نابولي : لقد رأى الطبيب زوجته مع عصام السلطان بينما كان هو جالسا مع اميليا فرنيزي في احد المقاهي . تقول اميليا : رايت فالح ينظر الى الرصيف الآخر من الطريق ويصمق . نظرت الى حيث اجهت عيناه ، ورايت الى وعصام يسيران ذراعا بذراع مهرولين نحو المدينة . لم تكن دهتسي كبيرة ، غير ان فالح فقد السيطرة على نفسه ، وحنيت انه سينهض في الحال ويركض في انهما . امسكت بيديه ، واذا هما تنتفضان . اصفرت وزاعت عيناه . ولم يقل شيئا . (١) ويتفجر كل الم الطبيب فيرتمي صامتا على احد اسرة الفندق الذي نولا فيه .

وبطلنا الوصول الاخيرة بانتحار فالح ، ونعرض لنا مذكراته واعترافيه ورسائله الى امي . وفيها يوح بكل ضعفه واهله ، بتسامحه وعريه وسودوينه وياسه الغالب السريع .

وتعود امي مع عصام السلطان وثمان زوجها الى بغداد ، بعد ان قطعوا رحله الحياة والحب والموت في هذه السفينة .

ان فيمة هذه الرواية لا تتجلى في الحدث الانساني المتوتر الذي ترويه وحسب ، بل في دراسة الشخصيات دراسة عميقة مستأنية تظهر كنافهم السيكلوجية وتغلبهم النفسية وصراعاتهم الداخلية ، واضطرابهم واهتمامهم ومشاكلهم وما يحول في نفوسهم وخواطرهم ، في قلوبهم وضعفهم وسخيمهم ويعينهم وحجهم وبغضهم واملهم وياسهم ، وموقفهم من العالم والوجود . وقد برهن الروائي على قدرة كبرى حين استطاع ان يلج الى اعماق هذه المجموعة من الناس المختلفة الطبائع المتباينة الامزجة ، فظهر ما يميز بعضهم من بعض . وان الاختلافات الدقيقة والكبيرة التي تميز بين مخلوق وآخر في الحياة تظهر جلية في هذه الرواية ، ويتخطى الروائي ، في اتساع هذا ، طريقه الروائيين التقليديين الذين يقدمون في رواياتهم انماط انسانية معينة محددة ، كما يتجاوز الطريقة التقليدية التي تجعل للرواية بطلا تدور حوله الاحداث ، فالبطل في هذه الرواية هو اولئك الاشخاص كلهم جميعا . بل لم لا تكون السفينة نفسها هي بطل الرواية ، فهي التي جمعت هؤلاء الاشخاص وهي التي انطلقت بهم وهي التي حطمت من حطمت منهم وعادت بمن عادت .

كذلك تتجلى قيمة هذه الرواية في تصوير الروائي لجوانب من الحياة العربية والمجتمع العربي بما يعتل فيه من قيم وارث يال ونظلمات واسواق دفينه وتمزق دام . ولا بد ان نلاحظ ان ابطال الرواية كلهم من المثقفين ، والرواية بهذا تقدم صورة لتمزق عدد من المثقفين العرب في رؤسهم وعجزهم عن مجابهة الواقع والحياة ، وفراهم منها ، وخوفهم من السلطة (٢) التي تطاردهم بسبب معتقداتهم وافكارهم . وحين يتذكر القارئ الروايات العربية العديدة التي حاولت ان تصور بيئة المثقفين يدرك مدى نجاح هذه الرواية حيث اخفق كثير غيرها .

اما النعم الطافي المسيطر على الرواية كلها فهو تصوير الزيف . فالابطال لا يرون الزيف الذي يحيط بهم وحسب بل يعيشون هذا الزيف ، ويشكل لحة حياتهم . ولعل هذا سر تمزقهم واضطرابهم وهربهم وانتحار الدكتور فالح على وجه التدقيق . فكل منهم يريد ان يصل الى هدف ما ، ويريد ان يعيش الحياة كما يريد ان تكون ، وينتهي به الامر الى غير ما يريد ، فيعيش هذا الواقع مكرها على

(١) السفينة ص : ١٩١ .

(٢) تراجع الصفحات التي صور فيها الروائي محمود الراشد في نوبة فرح وخوف اصابته حين رأى نمر المعجم في السفينة . ص : ١٤٠ وما يليها .

المعش فيه ، ويسبب له ذلك كله الالم الحاد ، نظرا لما يتمتع به من وعي وحساسية . وهكذا يسعى الى ايجاد مهرب له . ودفع عساف انتزع من ارضه ، من القدس . من الارض الصلبة كالصخر كما يقول ، وآل به الامر ، وهو الذي يجب ان يعيش في وطنه يزرع الارض وينجب الاطفال ويرسم اللوحات ، الى ان يصبح تاجرا في الكويت يمارس مهنة لا يحبها . وذات امي وعصام المنحايان لا يباح لهما ان يتزوجا بسبب زائف يرفضه المثقف ، كل مثقف . وتضطر امي الى ان تزوج من رجل لا تحبه . وجد فيه اهلهما صفة رابحة فتشوه حياتها ، وظل حبا لعصام الذي لا يلتقي به الا نفاء عابرا ، لقاء الغريب ، وبذلك تكون علاقتها بزوجها زبنة ، وسنوه حياة الدكتور فالح الذي لم تمنحه زوجها الحنان والمحبة والاحلاص ، فيتعلق باميليا ، وهكذا فان الزيف الذي يكرهه اولئك جميعا يعيش في حياتهم ، واذا صحت مقولة القديس بولس بأن كل ما لا يصدر عن فناعة فهو خطيئة ، فان الخطيئة هنا ، وبهذا المعنى ، تحيط هؤلاء الاشخاص . ومن الطبيعي ان يكون هؤلاء الابطال اشقياء في حياتهم تصاء في اعماقهم ، فهم يعيشون في الجحيم او فيما يشبه الجحيم . ومن هنا نفهم معنى استعادة احد الابطال لما رآه داني مسطورا على بوابة الجحيم : « عن كل امل تخلوا ايها الداخلون هنا . »

ونود ان نجمل هنا الامور العديدة التي تعطي هذه الرواية قيمتها في مسار الرواية العربية .

اولا : الثقافة الفنية الواسعة التي ظالمنا بها صفحات الرواية في مواضع عدة . ان ابطاله يتحدثون في شؤون الحياة احاديث ملوذة العمق والتجربة ، ويتناقشون في امور الفلسفة والدين نقاشا فيه كثير من الجدية والمعرفة العميقة ، ويكشف ذلك كله عن ثقافة المؤلف الواسعة الشاملة في امور الفلسفة واللاهوت والادب والرسم والنحت والاثار والاستطير على نحو لا نعرف له نظيرا في الرواية العربية المعاصرة .

وثانيهما ذلك التكنيك الفني الجديد الذي ادخله جبرا ابراهيم جبرا الى الرواية العربية ، كما اشرنا الى ذلك من قبل ، وذلك حين اختار هذه الطريقة المفعلة لعرض انحدث الروائي وتصور الاشخاص معتمدا على ضمائر المتكلم في السرد وعلى تقاطع هذه الضمائر ، والعودة بنا الى ماضي كل منها قبل الوصول الى نقطة التنازع والمأساة . واذا كانت هذه الرواية تذكر بشيء فانها تذكر بروايات فوكتر ولا سيما روايته « ابلان احتضاري » .

واخيرا فالى جانب النقاط السابقة هناك الاسلوب الذي كتب به جبرا ابراهيم جبرا روايته هذه . انه اسلوب مشرق مضيء ، تحمل الكلمات فيه شحنة كبيرة وقدرة على التعبير عن الخواج . والاسلوب هنا يسمو على النثرية والاداء التقريري الصحفي الذي كتبت به روايات عربية عديدة ، فالصورة تلمب دورا كبيرا في التعبير واداء المعنى . والجملة تفيض بمعناها بسبب المفردات الفنية المحملة بطاقة لغوية غنية . ان الروائي هنا يعيد الى الاسلوب واللفة دورهما المنسي في انشاء الادب والابداع الفني .

بهذا كله تشق رواية « السفينة » طريقها بين الدروب الجديدة التي سلكتها الرواية العربية في مسيرتها وتطورها .

جورج سالم

حلب

مكتبة النوري

دمشق - جناه البريد العام
وكيلة منشورات دار الآداب وكبرى
دور النشر اللبنانية والعربية في
القطر السوري .

تجربة الطيب الصديقي

تحليل وصوار من خلال "مقامات بديع الزمان الهمذاني"

بقلم رياض عسمة

ويقوله بكثير من الفن المسرحي الناضج . قد يقترح احدهم اعادة صياغة هذا التراث ، ولكن ألا يعني هذا مناقشة العمل من خارج الاطر التي طرحها ؟ الطيب الصديقي لم يفترض هذا ولم يدعه في « مقامات بديع الزمان الهمذاني » وهي في اصولها غير مسرحية . لقد شاهدنا عملا عربيا أصيلا من طراز المسرح الشامل فيه من المتعة والاتقان والتجديد الشيء الكثير لانه تمثل المسرح الكلاسيكي جيدا واستطاع تجاوزه . ويستطيع كل متفحص لتاريخ أدب الكدية أن يلمح ذلك البعد الطبقي والصراع السياسي الدائر في خلفياتها : « وليس ظهور المكدين بالظاهرة الادبية بقدر ما هو بالظاهرة الاجتماعية » فهم وان برز بينهم من مارس الشعر والنظم ، فئة كبيرة فقيرة بانسة اضطررت ظروف العصر الى الاستجداء والتسول ، فان لم تصب مغنا فالى التحايل والابتزاز . ولعل فخر هذه الفئة يبدو جليا حين نفاذته بغنى وثراء الفئة الاخرى، فئة الكبراء والامراء ... أدب الكدية في العربية اذن كان ظاهرة أدبية تعكس ظواهر اجتماعية . ازداد انتشارا واهمية بازدياد عدد المكدين وبازدياد الفقر والحرمان . « (1) هذا بما يخص البعد الاجتماعي الواقعي لأدب الكدية ، ولكننا لو نظرنا الى هذا الادب نفسه من الناحية الشكلية لوجدنا صدق وعمق المحاولة التي بذلها الصديقي ، فالمقامات هي أصول للرواية - في القرب كما هي الشرق العربي - ولكن صلتها بالمسرح صلة واهية ، ومع هذا فبالفهم المسرحي امكن بعثها من جديد . (عيسى ابن هشام) هو رواية في أي شارع بأي مدينة عربية ، و (أبو الفتح الاسكندري) هو البطل المسعوز الذي يرفض قردا ويتظاهر بالعمى ويلبس مسوح الشايخ ويتنطفل على موائد الاثرياء في أي زمان ومكان . كل منهما يكتشف الآخر من جديد ، ويدان علاقة خيالية فيها التشخيص لحكايا المقامات من جديد ، تماما كالصديقي نفسه وهو يلعب دور الاسكندري .

ماذا فلت المقامة في أدبنا العربي ؟

« استمدت شخصياتها من السوق والشارع وقدمتها ضمن اطار السوق والشارع الآخرين . وضعت الانسان في بيئته الصغيرة وجعلت الحدث ينبع منها ، وتركته يتفاعل مع الحدث في هذه البيئة . اكدت المقامة على الزمان وعلى المكان ، ونظرت الى الانسان ضمن اطار الزمان والمكان . واذا كانت قد اوغلت في الزخرف والتائق في الكلام فان هذا التائق بل التكلف لم يفقد حوار الشخصيات دفاها ولا التصافه بالحياة بل ان اعتمادها الجملة القصيرة ، وان كانت مسجعة ، ساعد على احتفاظها بنبرة الانسان في حياته اليومية ، وعلى عكسها الصوت الانساني الذي هو أساس القصة ، أي قصة . المقامة اذن وضعت بطلها سواء كان أبو الفتح الاسكندري أم أبا زيد السروجي في اطار واقعي محدد الزمان والمكان ، أجرت على لسانه حديثا فيه نبرة الواقع وجرسه ، وضعت في مواقف ليست خارج حدود الانسان ، لا تتطلب بطولات مستحيلة ولا أعمالا خارقة . مواقف تنبع من حاجة الانسان الى زاده والى كسب يقيم أوده وضعت أمام الحياة ، تركته يواجهها مؤكسدة على ذكائه وحسن حيلته وظرفه » . (2)

نحن امام عمل غير عادي .. عمل لا يمكن فيه فصل النص عن التمثيل أو الاخراج أو الديكور ، لان كل هذه العناصر تنصهر في بوتقة واحدة لتخرج متألقة تالق حد سيف عربي يقوص في صدر تاريخنا لينتق منه لون بهيج .. وأيضا كثير من الصديد والعفن . نحن امام عمل يسند كل عنصر فيه العنصر الآخر ليتشكل كل واحد هو : العرض المسرحي . لذلك فمن العبث أن نتكلم في محاولة معالجة مضمون النص على حدة ، اذ أن الشكل نفسه هو المضمون وهو الموقف . ولكن هذا يخرج عن كون « مقامات بديع الزمان الهمذاني » استعراضا جماليا فحسب كما يمكن أن يفهم خطأ ، فالعمل رغم عدم تبنيه لخط موحد نام من نقطة باتجاه نقطة يطرح تساؤلا هاما هو : لماذا اختار الصديقي المقامات ؟ وماذا يمكن أن يطرح عصر الانحطاط من علاقة أو اسقاط على واقع الانسان العربي المعاصر ؟

هنا ليس امامنا نص وانما معالجة مسرحية لعدد من المقامات الهمذانية : (المجاعة - الخمرية - المضيرية .. الخ) ، ونحن اما ان نقبل فكرة تقديمها أو نرفضها .. نحن اما أن نشعر أن لها علاقة بعصرنا أو لا نشعر . وفي نظري أن المقامات جديرة بالتقديم ، وانها تحمّل كثيرا من ملامح انحطاط عصرها لتسقطها على عصرنا :

هذا الزمان مشوم كما تراه غشوم
الحق فيه مليح والعقل عيب ولوم
والكمال طيف ولكن حول اللثام يحوم

لقد فام الصديقي بعمل على مستوى عال في وعيه لطريقة الاسقاط الحسية - وليست المركبة - لجوانب متفرقة من ملامح انسان العصر يرتبطها التمحور حول مشكلتي الدين والسياسة ، وبالأخص الاولى منهما بكل ما يحيط بها من شعوعة واستغلال في شخصية بطل المقامات الهمذانية الشهير (أبو الفتح الاسكندري) . لقد جاءت براعة الصديقي من خلال استخدام للاجاء غير المباشر بدلا من الرموز الواضحة Allegory بينما تبدو معظم الاعمال العربية - الاكثر ترابا ووحدة من جهة النص - بدائية فنيا من هذه الناحية . لقد اعتمد الصديقي على الحادثة (Epizode) وليس على الحدث (Actian) مقتريا بذلك من الاشكال الحديثة للمسرح العالمي في نفس الوقت الذي يبعد به ذاكرتنا الى الاصول البدائية الشرقية للمسرح (اليابان ، الصين ، نوادر جحا ، وكركوز تمثيل المشاهد الدينية) في اعتماده على اسلوب الحكاية Parable ، وفي تطويره للتراث القديم وبمسة حيا من خلال رؤيا جديدة حادة كالسيف القاطع في سخرتها ، مظلمة بقدر ما تثير الضحك في مواقفها ، شعبية بقدر ما هي فنية ، صممت لتقديم أينما كان ولكل الناس .. في القرى والساحات العامة والشوارع والمسارح على حد سواء . لقد فعل الطيب الصديقي عندما قدم المقامات كما فعل فيليني في السينما عندما أخرج « ساتيركون » الذي يعالج مرحلة الانحطاط في الحضارة الرومانية ، فاسقط ذلك دون دلالات مباشرة ودون أن يلبس أبطاله لبوس العصر على أفول وتدهور الحضارة الحديثة وتؤدي انسانها . الصياغة لم تكن جديدة ولم يردها فيليني الذي لم يصبح سنياريست ، كما أن صياغة الصديقي النصية ليست بالجديدة ولم يحاول أن يجعلها كذلك كما انه لم يصبح كاتب مسرحيا . انها رؤيا مخرج يحاول أن يقول شيئا عبر حكاية شعبية أو حكايا ، ومهما بلغ من تشتت اسلوب « الحادثة » فالصديقي يقول هذا الشيء ..

١ و ٢ : غسان المالح - ادب الشحاظين - العربي (المند ١١٩)

- ١٩٦٨ .



الطيب الصديقي والكاتب

وعرض « مقامات بديع الزمان الهمذاني » محاولة لاستلهام تراث الكدية العربي هذا من طريق اعطاء المقامات شكلا مسرحيا احتفاليا معاصرا وبأسلوب شعبي يعتمد الكوميديا ، ويمزج حصيلة المسرح الاشتراكي بالتجارب الاوربية والامريكية ، ولكن دون ان ينسي الطيب هويته فيوظف هذا باطار عربي اصيل مستخدما وسائل الفناء والرقص والابماء والاقنعة الافريقية ، وديكورا مبتكرا حديثا سهل الحركة جميل التكوينات ، بحيث يتحول العرض الى احتفال شعبي يعيد ايجاد الشعائر المسرحية اذ يخلق انسجاما وصلة بين الصالة والمسرح دون ان يلهي التفرج عن التأمل والتفكير ، خصوصا بعد العرض عندما تطلق بذهنه صور المسرحية بالحاج . هو عرض يعيد الاصول المسرحية ، ويمزج التهرج بالفن ، وفنون السيرك بالمسرح المعاصر ، وتخطم فيه جميع القواعد والاطر الكلاسيكية . وبهذا فتحن امام نص مرن يأخذ قيمته من عرضه على الغشبة ، ويتطور كل يوم حسب زمانه ومكانه وجمهوره . لا أريد ان يفهم من كلامي ان تجربة الصديقي هي من طراز الكوميديا دي لارتي أو الارتجال المطلق ، لانه رغم اعتماده على بعض الارتجال - في دور ابي الفتح الاسكندري الذي يؤديه هو نفسه خصوصا - فان بنية العمل ككل تظل قائمة ومحددة .

نحن اذن امام عمل غير عادي ، يرفض موازين النقد والتحليل والتأطير التقليدية ، لانه قد تجاوزها بعد ان تمثلها جيدا . ولا يمكن محاسبته موضوعيا الا من خلال الاسلوب الذي يطرح نفسه به ، تماما كاللوح السريالية أو التجريدية وربما كقطعة موسيقية شعبية اصيلة الطراز . لكن اهمية عرض الطيب الصديقي تكمن في تبنيها شكل التراث لنقد هذا التراث وذلك العصر وتمريته ، ففي العمل كله تسري روح من النقد للتخلف الديني والفهلوة والتناقض المؤلم بين الفقر المدقع والفنى المفرط . وهو يلجأ في ذلك الى جميع الوسائل اللفظية والتمثيلية .. من الشتائم المسجعة الطريفة حتى الابماء الهزلي . ادب الشحاذين يتجسد امام اعيننا بكل شعورته وظرفه ، ولكن ليجعلنا ناخذ موقفا من انحطاط الحياة الاجتماعية وتردي الانسان .

الصديقي ضد التفاؤل كما هو ضد التبرير . وارى معه انه كلما قسا المسرح في تصويره لفجيعة الانسان داخليا وخارجيا فانه يؤدي دوره بشكل اكمل ، اذ يهز ويعنف ويدفع الى التمرد على واقع تصي كي لاتعاد الصورة مرة أخرى .

لقد أكد الطيب الصديقي لنا انه فنان اصيل يحمل في عمله تراث العرب واجواء افريقيا وحصيلة تجاربه وخبراته في المسرح العالمي المعاصر ، لينتهج أسلوبا خاصا ، شعبيا بقدر ما هو فني ، فوصل بفنه الجيد ويتكامل وتماسك عناصر مسرحه الى كل الناس . لقد سبقت الصديقي الينا شهرته كمخرج وممثل ، فقد لعب ادوارا

رئيسية بالفرنسية والعربية ، وعمل في سني شبابه الاولى مع جان فيلار (٦٠-٥٩) وفي المسرح القومي الفرنسي . وكتبت عنه الصحف الفرنسية : « لقد اتى هذا المغربي ليعلمنا موليير » . لقد لعب الطيب دور سكان أكثر من ٥٠٠ مرة . ولعب دور اميديه في مسرحية اونيسكو ، كما لعب دور فلاديمير في مسرحية بيكيت « في انتظار غودوت » . كما فلم مسرحيات مغربية عديدة كانت اهمها « ديوان سيدي عبدالرحمن الجنوب » ، ولعب فيها دور البطولة . وهو حاليا مدير المسرح البلدي في الدار البيضاء الذي يستقبل سنويا العديد من الفرق الفنية المختلفة : كوميديات ، وباليهات ، وموسيقا ، ومسرحيات باللغات الفرنسية والانكليزية ، وذلك على خشبته الرئيسية الى جانب مقهى المسرح .

وفي لقاء أجرته مع الطيب الصديقي ، الفنان ذي اللامع المغربية الوائقة ، البسيط ، الثائر ، المتواضع ، والبوهيمي في نفس الوقت ، دار بيننا الحوار التالي :

- لقد ذكرت في تقديمك على كراسة العرض كما ذكرت في مطلع « المقامات » عددا من الاشكال المسرحية القديمة مثل مسرح « السر » ومسرح « الشامية » و « البساط » و « الحلقة » وقد سبق للدكتور سلمان قطاية أن استعرضها في بحثه الموجز الذي نشره في عدد الكوفة الخاص بالمسرح لعام ١٩٧١ ، بينما هناك نظريات عديدة تؤكد عكس ذلك وانه لا تراث لدينا في المسرح (كتاب محمد عزيزة الاسلام والمسرح ، دراسات محمد مندور ، آراء مغرجين كبار في الوطن العربي) . واجب ان أسالك عما تراه من علاقة ممكنة بين هذه الاشكال وبين مستقبل المسرح العربي ؟

- لقد استخدمت هذه الاشكال شخصا في مسرحي ووضعتها في قالب يلائم العصر ، اي وظفتها فيه ومن هنا اكتسبت العملية قيمتها الايجابية . اما لو اخذناها كما هي واعادناها فستكون العملية سلبية تماما . لا بد اذن من ادخال هذه الاشكال الاصيل من تاريخنا في قالب تحمل فيه اسقاطات على عصرنا الذي نعيشه اليوم زمانا ومكانا .

- انت لا تهدف اذن الى احياء التراث . كيف تختار موضوعك وتعالجه ؟

- ليس هناك علاج لاي موضوع . اني احاول في مسرحي اظهار حقيقة الاشياء ...

- ما اقصد ليس العلاج بصيغة الدواء ، ولكن المعالجة التكنيكية .

- احياء التراث ليس من اختصاصي . وقد قدمت فعلا مسرحيات أخرى لا تمت للتراث بصلة .

- ما زال جوابك غامضا ، هل تعتمد على اختيار موضوع مسرحيتك (المقامات مثلا) ، ام على مآلجتها فنيا ؟

- في كل عمل فني هناك اختيار . اختيار الموضوع قبل كل شيء .

- اقصد كما فعل جلال خوري مثلا في « جحا في الخطوط الامامية » عندما أخذ شخصية شعبية ووظفها في اطار فانتازي معاصر .

- جحا في القرى الامامية « اقتباس عن مسرحية « الجنسدي الشجاع شفيك » . عملي يختلف تماما .

- اذا حاولنا تجدير تجربتكم المسرحية ، كيف يمكننا ان نصنفها ؟

- اظن انني في المراحل الاولى للتجربة . واعتقد ان المصاهرة الفنية غامضة تماما . لا يمكن ان نضع مخططا ثابتا للعمل الفني . قد يكون لديك مخطط لستين او ثلاث ، ولكن اذا وقعت احداث سياسية او اجتماعية معينة وهامة خلال هذه السنوات يصبح مخططك فاشلا .

كل المسرح الذي حاولنا أن نصنعه قبل النكسة مثلا أصبح غير قابل للتفسيذ .

- اذن فمسرحك مرتبط تماما بقضايا الساعة ؟

- طبعاً . والاغدا مسرحا على الهامش .



« مقامات بديع الزمان الهمداني »

— هل لك أن تحدد لنا أهمية الممثل في مسرحك بين بقية العناصر المسرحية ، هل يساويها ؟ هل يتلقى تدريبا معيناً خاصاً ؟
— كل مسرحية من مسرحياتي ولها أسلوب عمل مختلف وإخراج مختلف . عندما قدمت « يوميات مجنون » لفوغول ، كان المهم هو الممثل ، وذلك بخلاف « مقامات بديع الزمان الهمداني » . ففي المقامات لا بد من الانسجام وعدم التفاوت بين العناصر المختلفة . في « المقامات » ليس هناك بطل . لناخذ دور أبي الفتح الاسكندري مثلاً ، فرغم أنه يتقاسم ظاهراً البطولة مع عيسى ابن هشام فهو يظهر بين حين وآخر ليقول بيتين أو كلمتين ويذهب . غيابته هو حضوره . وأهم المقامات مغزى (المجامعة) لا يظهر فيها أبداً . نحن نعيد إخراج العمل حسب المكان الذي نعمل فيه وظروفه .

العمل في قرية يختلف عن العمل على مسرح مجهز في مدينة .
— لاحظت في عرض المقامات أسلوبين : الأول هو كسر الإيهام عن طريق التفرج (تقيير الديكور أمام المتفرج ، تدخل النساء بين حين وآخر لقطع تسلسل الحدث) وهذا يدعو الإنسان ليفكر فيما يدور أمامه ..

— بالنسبة للمرأة أحب أن أشرح نقطة هامة . لم يكن هناك وجود للمرأة في المقامات كما لم يكن للمرأة دور في المجتمع العربي قبل (١٠٠٠) سنة . لذا عزلت النساء وأبعدتهن وراء الرجال ، وقصرت دورهن على الاستفهام والتساؤل السلبي .

— المهم أن سؤالي هو كيف وافقت بين عملية التفرج في مسرحك وبين دمج المتفرج مع الأداء الجماعي المتقن للممثلين إلى حد المشاركة الشعورية (مشهد المجامعة والسكر) ، ألا ترى أن هناك تناقضاً بين الأسلوبين ؟

— النقطة الثانية أصبح من الأولى . فانا لم أقصد التفرج فسي مسرحي . ربما نشأ هذا الشعور عن فارق البيئة واستخدام الاقنعة ، أي أن بعضاً من جو العرض هو الذي أدى للاحساس بالتفرج وليس التكنيك المسرحي . الممثل كما لاحظت بنفسك كان متدمجاً مع دوره بل ومع المسرح ، ومحاولاً دمج المتفرج في الاحتفال الذي يدور أمامه . لذا لا أعتقد أن هناك تناقضاً ما .

رياض عصمت

دمشق

— هل يوجد في رأيك طراز من المسرح هو « المسرح السياسي » أم أن المسرح في نظرك يلعب دوراً سياسياً بجميع أشكاله ؟
— كل حركة مسرحية ولها مفهومها السياسي . حتى مسرحية الفودفيل ذات المضمون الضعيف أو الفائب عمل سلبي مقصود وفيه اختيار سياسي . كل حركة مسرحية في اعتباري حركة سياسية .
— إذا كنت تؤمن بالالتزام في المسرح ، كيف يمكن تطوير الشكل مع الاحتفاظ بالعلاقة الوجيهة التي يفترضها وفرضها الالتزام فسي مجتمع مجتمعنا ؟

— قيل الكثير عن الالتزام . وفي اعتقادي أننا في الفترة التي نعيشها في البلدان العربية وفي كل البلدان المتخلفة اليوم ، إذا استطعنا أن نجعل كل إنسان بديع في عمله ويخلق فيه شيئاً جديداً نحقق أفضل أنواع الالتزام . نحن بحاجة إلى كتاب ومخرجين ومفكرين وفنانين وعلماء .. نحن بحاجة إلى أناس يقدمون لوطنهم شيئاً جديداً ومفيداً . وهذا هو أكبر التزام . المؤسف أن الناس يظنون أن مسرح الالتزام هو مسرح الشعارات . ولكن على العكس فالمسرح ليس فناً واقعياً . لابد أن تقول كثرلّف أو كمبرج ما تريد قوله للجمهور بطريقة فنية . الحركة المسرحية أمر غير واقعي طبعاً . إذن فانت تقول ماتريده بطريقة غير مباشرة .. تقوله بطريقة غير واقعية لتصل إلى الواقع . هل أنا واضح ؟

— طبعاً . وأنفق معك على هذه النقطة . على فكرة أحب أن أسالك هل يسير المسرح المغربي في اتجاه واحد ، رأيانه ممثلاً في مسرحك ؟
— لا . هناك أشكال مختلفة . مسرح الطيب العالج يختلف مثلاً . المسرح المغربي مسرح يجرب وله عدة اتجاهات متباينة .
— أود أن أسالك رأيك باختصار في بعض تجارب المسرح العالمي : جروتوفسكي (في بولونيا) مثلاً .

— أدى جروتوفسكي عملاً ممتازاً بالنسبة للمجتمع الغربي والبولوني ، لأن رجل الشارع ، كما تعلم ، يصبح في البلدان المتقدمة والعنانية كالألة تماماً ويفقد حركاته الإنسانية الطبيعية ، خلافاً لإنساننا . ففي بلادنا الإنسان أكثر طبيعية ، وهناك حوار وتفاعل دائم بين الممثل والجمهور . لذلك فمن الصعب عندنا استخدام ممثل غربي . أنا أعرف جروتوفسكي شخصياً معرفة جيدة ، واحترم عمله ، ولكن اتجاهي مختلف . جروتوفسكي يعرض لـ ٢٥ متفرجاً ، أنا أؤمن أن المسرح لجميع الناس . وبذلك فعمله بما يخص التمثيل عمل كبير جداً ولكن بالنسبة للمسرح الغربي .

— والمسرح الحي (في أمريكا) ؟
— لقد مات هذا المسرح منذ أربع سنوات ، ولكن التجربة كانت جيدة في بداياتها الأولى أيام فرانكشتاين وباراديزناو . هناك اليوم مسارح وأشكال أخرى هامة جداً في أمريكا . ليس فقط مسرح خارج بروودوي ، وإنما مسرح خارج — خارج — بروودوي (Off-aff Broadway) ، أو مسارح تحت الأرض (Undeglaund theatre) السرية أحياناً . هناك في مسرح (البرادي — بوبيت) أشكال غريبة جداً وجيدة أيضاً .

— وبيرت بروت (في بريطانيا) ؟
— هذا الرجل من أهم رجالات المسرح في هذا العصر . ولا أملك أن أضيف شيئاً .

— والمسرح التسجيلي (في ألمانيا) ؟
— تجربة قوية خصوصاً في ألمانيا الديمقراطية . وأعتقد أن تجارب المسرح السياسي الاشتراكي تجارب جيدة . ولا أتحدث عن البرليز أنساميل وإنما عن مسرح الشعب Falt theatre والمسرح الإلاني Duth theatre وعن تجارب المخرج المعروف بيسون .

— أين تحدد موقع مسرحك من خارطة المسرح العربي إذا افترضنا أن للمسرح العربي كيانه واضحاً ؟
— هذا سؤال صعب ، لأن هذه هي أول مرة نجوب فيها بعيداً عن منطقتنا في العالم العربي لذلك لا أستطيع المقارنة والتقييم .

نصف كوب من دموع التماسيح

— تابع المنشور على الصفحة ٧ —

— يا استاذ .. يا استاذ ..

رفعت رأسي اليه :

— اسمع .. هذا آخر قطار اذا لم تأت .. سافر وتوكل ، الله يذكرك شر سكتك .

هدأت خطواتي .. على الرصيف ، كان الجنود ينفلتون في سرعة خارقة . يتسمون . تأملت وجوههم . قلت انهم صفار جدا ، ومبتسمون القى واحد علي السلام ولم اكن اعرفه . رائحة غريبة في اجسادهم لا تدري ما هي بالضبط . لكنها تشيع الدفء في هذه الليلة الباردة . ضحك واحد من بعيد . قال الآخر : اجازتي ٤٨ « س » اقبالسك « سعت » ١٣٠٠ بكرة . مصطلحات عسكرية . اعرفها جيدا . رائحتهم غريبة . ملابسهم صوفية خشنة ، فهل يمكن ان تدفئ هذه المحطة الواسعة ؟ اخذتهم فضضة تدق الارض في صلابة . قال حمال عجوز من الرصيف البعيد « عاملين ايه يا ولاد ؟ » واحد : بب . آخر : فولاد . ثالث : الحديد بلى واحنا لم بلينا . الحمال : جدمان . واحد : ازيك يا عم بدوي . كما تركتموني في الشهر الماضي . انتم من اي سريه ؟ . الله نسيت يا عم بدوي . ذاكرتك ضعفت . عجرت وراحت عليك . جاء يلهث من الرصيف الثالث ، قفز وصعد ، بالاحضان ، كيف حالكم يا ولاد ؟ . قلنا مال . عملتوا ايه الجمعة دي ؟ . الم تسمع الاذاعة ؟ . سمعت ، الضرب كان جامدا جدا . ولا يهك ، اجمد ، كله في الحجاره وشرفك يا عم بدوي . هدموا السويس اولاد الكلب ، يركاكت يا سيدي الاربعين . قلنا لا نهتم ، كله في الحجر . نحن الذين بيننا ونحن سنبنى غيره . يا عيال انتم لا تعرفون فلاوة السويس عندي . اخذت من لحمي طبقات . الشباب ، والرجولة ، والكهولة ، اجدع رجالة ، وامتع النساء اطيب الامهات ، الهى واثت جاهي ، بحقى محمد حبيبك ، لا تمتني قبل ما اشوفك يا سويس منصوره ، وراسك مرفوعه . هل ستخطب ، يابن الكلب انت وهو ، عمكوا بدوي لا يخطب شيلني ، انت وهو . هات ما بيدك . وانت . وانت . انا لا — ليه ؟ . انت يا عم بدوي ترفض ان تأخذ نقودا مقابل المثل . سبحان الله . هذه هي الشيل . يا جدمان يا عالم . يا هوه . انت مستجد ؟ . انت كركي . قلت الف مليون مره ، على ندر لسيدي الاربعين وستي الطاهرة لا امد يدي واخذ قرشا من العسكريه . انا يا ولد انت بايع نفسك للجهاديه اسأل قائلك . انت فى سريه من ؟ . اسم الملازم بتاعك ايه ؟ . كل عساكر وضباط خط القتال عارفين ان بدوي لا يأخذ نقودا من العسكريه . الضباط من ملازم للواء عارفين . المرحوم عبد المنعم رياض بنفسه كان عارف . انت تهزاني . تهين شيتي . انت كركي يا ولد . مستجد . من اجل قرشك الماسح امرغ شرف العائلة في التراب اسأل كل خط « الكنال » ، « بدوي ابو مصطفى » يبقى مين ابوه ، مين جده ، يا وله داتا جدي لم « البياض » اعراسي ، شال القمح والدرد وحتي التبن والفراخ والبيض ، ووصلهم لحد المسكر في التل الكبير . احنا بفنا نفسنا من جدود الجدود للجهادية ، عمرنا ما قلنا هاتوا . حاربوا اتوا ، احنا كتفكم . رصاصة البندقية . ومقام المصطفى لولا انك كركي لاشتبكنا للقائد العام ذاته . الله . اهـدا ياعم بدوي . على مهلك . بالراحة . الجدد لم يقل شيئا . الذي لا يعرفك يا سيدي يجهل مقامك . حقا علينا . واوى راسك . طيب . خلاص . تعالى يا « دفه » . لا تزعل من عمك بدوي . هات ما معك من احمال . اقولك نصيحة . اذا كنت متزوج اطلع الى الجماعة معتدل مارش . مازجهم . هارشهم . كلمه في حدوته . الليلة ليله الجمعة . فاهم يا قفل . لا تكن « كركيا » في العسكريه وفي السرير . الست تنتظر رجلا الغائب بشوق ، لا تكن خائبا . معتدل مارش على طول . المرحوم عبد المنعم رياض نفسه وعدني ان يسمى ابنه بدوي . مرة قلت

المرحوم عبد المنعم رياض نفسه وعدني ان يسمى ابنه بدوي . مره قلت له . يا ابو رياض ايه اخرتها . قال اصبر يا بدوي . قبل ما يموت بجمعه كان هنا ؟ جريت شلت له الشنطة . قال اي : ايه رايك يا بدوي ؟ قلت عال شدوا حيلكم . سألني : يعني مبسوط . شرقت عيني بالدموع الا مبسوط . مبسوط قوي . سيناء دي غاليه علينا قوي يا ابو رياض ، دي اكلت لحمه ياما ، الواحد مننا يعيش ويموت ياكل بالكاد عشرة كيلو لحمه ، ويمكن اقل ، دي واكله يبجي نص مليون كيلو لحمه ، دا غير الدم ، بعد ده كله نفرط فيها . قال : لا تخف يا بدوي . يومها عسزم علي بسيجاره زعلت . قلت له يا ابو رياض دانت كلك نظر . انت تعرف ان بدوي لا يأخذ شيئا من العسكريه . طبط على كنفني وقال : انسا عارف . دي مش اجره . دي تحيه . يصح احبيك بسيجاره . وترفض تحيتي . مقبول يا جدد . سألته : انا قرأت في الجورنال انك عازب . ليه ؟ تبسم . قال . ما خلاص بقى يا بدوي . قلت له : لا .. كله اللاده يا ابو رياض ، الرجالة لازم تخلف رجالة . قال : بعد ما نخلص باذن الله نبقي نشوف . قلت له : حلفتك بالحسين تسمى ابنك بدوي . قال : على عيني . الله يرحمه . كان دكر . يا سلام يا ولاد . وديني وما اعبد السيجارة معي حتى الان ، مادختها ، شايها حرز .. هه .. معتدل مارش يا ولد على الجماعة طوالي . غدا مساء « عد كما كنت » احكي لعلمك بدوي ما حصل . والحق السويس .

التفتت عيني المهاجرة خلفهم شبح كوثر ، عند مدخل الرصيف . شفتنا حبيبتي كالكرز في اوان النضج . شهيتان مضمومتان ، فاذا انفرجتا بلا كلام ، حركتا في القلب اشواق الاحتضان والذوب والموت حبا . فاذا ما تكلمت باخت الاشواق ، واغتيلت الاحضان ، وان لنا ان نموت قرفا . قالت انها تأخرت عن وداعي لانها كانت عند الكوافير ، زمتها ، اردفت :

— انت لا تعرف ميمي .. كان اليوم مشغولا جدا ، يعد لتسريحات رأس السنة وقد رجوت ان يقدمني على زبونة اخرى ، وتطلب ذلك وقتا . ميمي لا يحب هذا . الححت . كدت اقبل يديه . واخيرا وافق . مدحش جدا ميمي ، لذلك تأخرت .

لم اكن قد وضعت ذلك المشهد في طقوس حفلتنا الوثنية . وايضا فان عبارة « روح الله يذكرك شر سكتك » كانت تن في رأسي كذبابه زرقاء ملحاحة وبشمة . ومتى يصل الجندي الصغير الى منزل زوجته ؟ قلت اتلوا نص الحفله كما وضعته :

— كنت اسافر دون ان اودعك ..

أبدو كممثل رديء الحفظ :

— لم يكن من الممكن ان آتي لأودعك وشعري ليس في « الفورمه » ما رايك في هذه التسمية ؟

— آه ، جميله .. جميله جدا ..

لفت معظها ذو الياقة الفرائية عددا من الناس . وكيف غطت روائح الجنود عطرها النفاذ .

— لماذا تسافر ؟

— قريب ، استشهد في الحرب ، اريد ان اشيعه .

القت نظرة على نفسها في مرآة موضوعة على الرصيف لشحنها .

قالت :

— الم يجد وقتا يموت فيه الا هذا . حفل رأس السنة في الطريق

لماذا لا تكتفي بارسال برقية ؟

كنت افكر لحظتها في ان هناك انواعا من انثى الحيوان تفسر رائحة لاجتذاب الذكر ، تضاجعه وتاكله بعد المضاجعه .. قلت فجأة :

— هذا افضل

خرجنا معا .. ونحن نهبط السلام الى الفناء .

— يجتنب جمالك الانظار .

بنظرة مباهية :

— هذا طبيعي .

بدفمة قلت :

— لنفرض ان ميمي كان قد رفض .. فهل كنت تتخلفين عسـن وداعسي ؟

— لا ادري ، لا يمكن ان ادعك تراني وانا لست في « الفورمه » ! كانت كفها في كفي . لاحظت فجأة انها تلبس قفازا صوفيا . فتحت قبضة يدي . سقطت كفها من قبضتي :

— ماذا حدث ؟

— لا شيء .. خشيت ان تعرق يدي فيتسخ قفازك .

★ ★ ★

قلت ان عليّ ان ابحت عن قناع بصالح لحفلة رأس السنة . وفي المساء كانت « ضحى » تشرف على تعليق الزينات ونحن في الصالون . ذهبت وجاءت واصدرت الف امر . سلمت عليّ بقتور . تحدثت عن حفلة جديدة من برنامجها . كانت سمرء في تلك الليلة . وهذا يعنى انه يوم الاحد . اخذت اتابع نتيجة العام في رأسي لاعرف ما ستكون عليه ليلة رأس السنة . قلت انها لا بد ستفاجئنا بشيء جديد . وغالبا ستكون خضراء الشعر ، وربما حمراء . ضحكت لخطاري . انهسى حسين مكالة حول ماكينات ري سيثريها . والارقام بالالوف . وضع السماعة . قال بارتياح :

— خمسة آلاف جنيه بمكالة تليفونية .

نظرت اليه . ظن نظراتي انهارا في الغالب . قال موضحا :

— لا شيء . منذ ساعة كلمني عميل يطلب مئة ماكينه ري . سال هل عنك . قلت عندي . بصراحة وانت لست غريبا . لا يوجد عندي شيء . ولكنني اعرف الذبن عندهم . وهذه المعرفة في عسرف التجار رأس مال . اتفقت معه على السعر . بتليفون اخر اتصلت بمن عنده الماكينات اشتريتها وامرت بشحنها الى طالبها . الفرق خمسون جنيها في الماكينة الواحدة ، مكسب صاف اربعة الاف جنيه وتسعمائة وتسع وتسعون جنيها ، وستة وتسعون قرشا ، بعد حسم قيصة الكالتين التليفونيتين بالسعر التجاري ! هئاته بذلك . قال وهو ينظر الى النيل عبر زجاج الشرفة :

— ارجو ان تعقل وتترك عملك السخيف هذا . وتأتي للعمل معي . ساعينك مديرا لمعرض شارع عدلي مرتب خمسون جنيها وعمولة 5% كبدابة ..

قلت وانا استعد للخروج معه :

— اشكره على هذا العرض الذي لا اوافق عليه .

قبل ان يقف الصعد امامنا قال :

— سنناقش الموضوع . ولكن لا تقل انك ستعود الى « شقاوة »

ايام زمان !

ابتسمت ولم ارد . حياه البواب باحترام يليق بصاحب العمارة . قلت ان صداقة صاحب عمارة شيء مفيد جدا ، والا ما حملت يوما بالسكن في هذا الحي الراقي ، فضلا عن المصوات المتعددة للفساء وللعماء . وايام زمان لم تكن هناك فروق مقعد واحد في مدرسة ابتدائية ثم ثانوية بالسويس . فهل تظن ان مجهولك في كتابة مواضيع الانشاء له تساوي هذه التسهيلات التي يقدمها ؟ وحذار ان تنزلق اقدامك فتراك التلفزيونية اللامعة مجرد واحد من « محاسيب العائلة » تخلع عليه ثياب زوجها القديمة . بيني وبينها ود مفقود . ومرة شكا حسين من انه يفقد متعته معها في الفراش ، لانها تمارس الحسب « بالبروكه » ، وهو يحلم بالعبث في شعرها ، بان يقبله ، يحمله توترات شوقه ولهفته . ويرغم الود المفقود فقد اهدتك بنت خالتها . وشجعت ارتباطها بك . فلماذا ؟ . تحركت السيارة بنا . اخذت اتابع العروسة القوقازية المترافقة قال :

— ماذا قلت في ادارة معرض عدلي !

— يفتح الله ..

اشعلت له السيجاره :

— لا اهزل . انا اقدم العرض باسمي وباسم « ضحى » .

هل هو عرضي تليفوني ؟

— لا اهم ..

— انا رجل تاجر ، واحب الكلام المباشر . ونحن قبل هذا اصدقاء قديما ، واذن فلادخل في الموضوع مباشرة .

— اعلم وتعلم ان بيني وبين ضحى ود مفقودا .. فما شأنهما بالموضوع ؟ ابتسم ، دخل زحام شارع ٢٦ يوليو :

— هذا طبيعي ، انت صديقي ، وهي تخشى ان تجرني الى مسا تسميه هي « شقاوة » زمان ، فهي تعتبرك منظرطا وهداما ، وافكارك تخرب البيوت العامرة . وهي تعلم ان صداقتنا قديمة وليس من السهل فصمها . وقد ظنت انها وقد اهدتك « كوتر » ضمنت ان تعقل ، ولكن يبدو انها غير واثقة تماما ، ثم هي تريد ان تهيب لكما دخلا مناسبا . ومن ناحية اخرى فانا ابحت عن اسم اقدم عطاءات مقاولاتي متمتزا به ، فالغرائب اصبحت جزارة ، والحكومة بدون مؤاخذه ولا زعل ، وبدون التعرض لمواظفك نحوها ، بنت كلب ، وما اسرع ما تصدر قرارات التاميم !

صمت ، قلت ادركوني يا عالم . ما آخرة هذا « الضحى » المظلم ، في المستشفى تحريض على الفسق ، وفي المنزل تحريض على الخيانة الوطنية ؟ فمتى يدركنا الليل اذا سجي ! سرحت في العروسة القوقازية :

— فكر .. جيدا ورد عليّ ..

بعد لحظة :

— تهتم بهذه العروسة كثيرا .. الانها من بلاد اصحابك !

— انها طبيعية جدا ، وهذا كل شيء .. انظر ، انها دمية ،

ومع ذلك فهي لا تلبس باروكه ..

شدت شعرها .. لاؤكد له قلوبي . شعرت بضيق مفاجيء .

وهو يمر عبر شارع رمسيس تذكرتهم ..

— انزلني هنا .

— الى اين ؟

— تذكرت ان لديّ موعدا ..

مضى .. تركني وحيدا على الطوار .

(٣) الامعاء الفظيظة لمدينة سياحية

في المقهى كانوا متجمعين كما توقعت . شاي شيشه . قهوة على الريحه . غارة حلوان الاخيرة ، زفت ، لا تصدق ما يقال عن ان المدنيين لم يصابوا . هناك مئات القتلى . اشاعات فلا تصدقوها . ولنفرض انها حدثت لا يهم . لا حرب بلا قتلى . يقتلون المدنيين في فيتنام بالثالث كل يوم ولا احد يولول . ملعون ابو نيكسون الكبير . وحياة النبي سنسكر رجله ورجل الدين وضعوا تقاويه . يقال ان شارة حلوان الاخيرة قتل فيها عشرون . كذب . اشاعة . يا اولاد الافامي كلامكم يندرج تحت بند تخريب الروح المعنوية . فهل تحفظون نصوص قانون الطوارئ ام انكم تخرفون والسلام ؟ انت عكنة رسمية يا استاذ راقت فماذا اتى بك ؟ اوحتني مقاهي السويس وقلت القاكم هنا . اجدر بنا ان نسمي هذا المقهى : قهوة ابطال الشعب . اقترح ان نسميها اسما حديثا مودرن ، مثلا نسميها « السويس ٥٦ » . ليكون ابطال السويس ٥٦ . الافضل ان نسميها قهوة الطاولة والشيشه . سابقا ابطال السويس ٥٦ . كنا ابطالا حقا يا اولاد الكلب . لم تنشر جريدة صورنا ، ولكننا مع ذلك ابطال . شيش ياك . جهاردو . مارس ياروح امك . يا استاذ راقت من ينظر اليك يحسد المهاجرين . انت دعاية سيئة قد تغري الحكومة بانقاص الاعانات . هل تصرف اخصائيا اجتماعيا بوزارة الشؤون اسمه خليل عطية ؟ نعم دفعتي . لايمنى على ورقة وقلم . اكتب توصية . حفيت قدماي وراه . دفعتمك ولا مؤاخذه زفت . قطران . البنت حبلت هي وامها في شهر واحد ، فابشركم بغراب بيتي . هذا دليل على نشاطك الزائد انت وزوج بنتك ،

فتنهنتي للمراتين بما جابهما الله من حظ تحسدهما عليه الكثيرات . ولكن هذا الحظ ينتج عنه نتائج سيئة . لا حلاوة بدون نار ، وهذا عقاب من المولى لكم على اغراقكم في اللذات . كنا ابطالا سنة ١٩٥٦ واحلنا الان على المعاش . اسمعوا فصل الخطاب ، لا احد يمنع احدا ان يكون بطلا . ولكنهم هجرونا . حياة النساء والاطفال ليست لعبة . ولكننا لسنا نساء ولا اطفالا بدليل ان زوجتي وابنتي جبلتا في وقت واحد . الطابية في خطر فاحذر . الصبر طيب ، ستكش الملك حالا . لم يعد لديك ولا عسكري . كنت احمي مؤخرة الولد الذي القى القنبلة على ويليامز . يومها رقصت . في المرة الماضية ختمتهم الظروف فلم يتقدموا الى السويس ، والا كانت نهايتهم . بمناسبة ان زوجتك وابنتك قد جبلتا انصحكما برؤية برنامج «دوس في السعادة الزوجية» على القناة خمسة ، تقدمه الست «ضحى» بنت السويس ، شجعوا منتجات السويس . شيء ظريف ان تلقى السويس بقيقة البلاد دوسا في السعادة الزوجية . آيه سعادتنا الزوجية ان البنت وامها جبلتا في وقت واحد . قل لي هل تتفق الام والبنت على مواعيد الخطوة الشرعية ؟ مية مسا على اهل السويس . رجاله وعهد الله . بيوتنا صارت احجارا ونحن نلعب الطاولة . اذكركم بقانون الطوارئ رقم ١١٨ لسنة ١٩٥٨ . انت عكثه رسمية يا استاذ رافت . الحصان في خطر وهذا يعني ان الدور على الملك . ولو ساهزمك ولو كنت الزناتي خليفة . كيف حال حسين بيك . ما راكيم لو بحث لنا عن عمل ، او تبحث لنا الست «ضحى» عن دور نمثله في التلفزيون . هم يمثلون اما نحن فنموت . «حسين» ساعدنا في سنة ١٩٥٦ . اشترى لنا سلاحا وهرينا في عربته . فعل ذلك لانه صديق الاستاذ رافت . على فكرة بنتي مريضة وسأتيك بها المستشفى قريبا . نشر «حسين» بيك اعلانا في اهرام اليوم يؤيد ويهنيء ويضع امواله في خدمة المعركة . لماذا لا يقبلوني وزوج ابنتي ممثلين في التلفزيون ؟ اهديك مثلا قديما تعلمته من جدتي ، وقد يفيد في حياتك . وما هو ؟ آه ، لما انت امير وانا امير ، من الذي يشرح بالحمير ؟ لا افهم . ولا انا . الملك في خطر فانقذوه . واحد شاي . اللعبة القادمة هي آخر لعبة ، لو ذهبنا لهم وقتنا نريد ان نحارب فلن يمنحنا احد . بل سيرحبون . الملك في خطر . اصمتوا حتى نسمع نشرة الاخبار .

★ ★ ★

فادرت «الاوتوبيس» كما وصفت امام مزلقان «عايدة» . لماذا سموه هكذا ؟ لا احد يعرف . عبرت شريط السكة الحديدية . سألت مارا : اليس العزبة هنا ؟ قال : «عزبة بلال ام عزبة الورد» قلت : عزبة الورد . نظر بعينين عمشواين الى البيوت القريبة . قال : اعبر الشريط واتجه يمينا . شكرا . الشكر لله . تبدو البيوت طينية فما مدى ما تحمل العزبة من اسمها ، ومتى تهب روائس الورد ، وتكتحل العين بمرآة ؟ هذه منطقة غريبة ، كيف يوجد مثلها في المدينة الضخمة ولا اعرفها . يا للقدارة ! بيوت طينية كالحة . طافحة بالهم فاين الورد ؟ هنيء نفسك على هذا التدهور الباهر . ناتي بلادنا كالسياح ، فاين القبة و«الباب» ؟ برافو خواجه رافت . هاواريو How are you تاتي لزيارة الورد يا خواجه ؟ . اليك اذن هذا المستنقع البشري من القاذورات . ظلمات مياه للشوارع كما لو كنا في قرية نائية . لمبات جاز تنظف ، واذن فلا كهرباء . كهرباء ياخواجه ؟ اين المرأة لا بصق على وجهي لعله ينظف نساء مصوصات كان الحكيمات قد اكلن لحومهن ؟ تأمل هذه الفكرة . هل كانت ارداف «ضحى» بهذه الدسامة عندما دخلت المستشفى ؟ ولماذا هزلت ارداف المريضات في عنبر ٣ ؟ . اكلت بنت الكلب اردافهن ، شوتها ، سلقتها ، صنعت منها «اسكالوب» ، اكلته ، نمت اردافها ، تمددت ، سلقتها علي ، فمتى يدعمون قوات الدفاع ضد الحرب الاليكترونية ؟ اتسخ الحذاء بروث البهائم . تقتحمك العيون كأنها لم تر افنديا ببدلة طول العمر . فصلتها بالنفسيط فلا يهولنكم انها صوف انجليزي . باق علي

قسطان . ورباط العنق ؟ : هدية من صديقي زوج التلفزيونية . لا بد من نقل البنت الى المستشفى اليوم مهما حدث ؟ اين الورد يا عزبة الورد ؟ هذا ما قالته الدكتور وداد . رفعت نظارها الطبي فيا لجمال العيون ، ولكن لماذا تبدو العين كما لو كانت زجاجا ملونا باتقان ولا اكثر ؟ قالت :

— تدهورت الحالة جدا يا استاذ رافت ، وقد تصاب بنكسة مفاجئة تقضي عليها ، لذلك ارى ان تقنع الاسرة بنقلها الى المستشفى لكي نجري ابحاثنا في هدوء . هناك سرير خال بعنبر ٢ . حاولت اقناع والدتها اليوم ولكنه صعيدي صلب الرأس ، ارسلته اليك فلم يجده . ارجو ان تغير خط سيرك وتزورها غدا .

نظرت الى ما ظهر من ساقها عبر المعطف الابيض . اعلنت لنفسي نتيجة آخر معاينة . الفخذان ٩ على ١٠ . واذا كان باطن الركبة بهذا اللين والصفاء . فكيف يكون النهد ؟

قلت :

— وهذا يعطي فرصة لعلاجها ، اليس كذلك ؟ .

بلهجة محايدة :

— ارجو هذا .

— هل هناك امل في ذلك ؟

— لا مستحيل امام العلم ، ولكنها في حاجة الى عناية طويلة .

كنت قد حطقت العنوان ، حاولت ان استدل على لافنة الشارع بنفسي دون سؤال . ولكن يبدو الا فائدة . نظرات فضولية تنفذ الى راسي مع رائحة بول نفاذه مغاط وبصاق . نظرات خضروات . ققط تجري وكلاب . ذباب اسود ، ازرق ، واخضر . اين السورد يا عزبة الورد ؟ . شم يا خواجه . متع مطسيك بالروائح . تعودت على «بارفان» كوتر الباريسي . شم الان رائحة عرقها . الصديد والبراز ، جروح ملونة باربكية فذرة . الذباب ياكل عيون الاطفال . ام تفزع طفلها الصغير في الثلث بين قدميها المرتكزة على الارض وقصبة ساقها ، تهزه ليتبرز . تسال سائل اصفر لزج . نزلة معوية ستقضي عليه خلال ايام . ما اجمل وردك يا عزبة الورد ! كيف حالك يا خواجه ؟ هاواريو ؟ كوماتالي فو مسيو رافت ؟

عن تسال . عم مسعود الصميدي ؟ آه النصراني ؟ هناك عند الدكان في اخر هذا الشارع . شكرا . بركة مياه آسنة ، اسبح يا خواجه . احص الدود وانواعه . البهارسيا والانكستوما وكل طفيليات العالم . تحلم بمياه فيشي وكارل لومبارد . هاتي الميكروسكوب يا دكتورة وداد . اجلسي على هذا الشاطئ الاسن ، اخلي المعطف الثلجي والفستان والسوتيان وكل شيء ، افحصي هذا العالم الوردني الجميل بميكروسكوبك . وزعي لحم اردافك الزائد يا «ضحى» على تلك الهوام البشرية . يومذاك نهف بحياة العلم والعلماء . ونشرب الويسكي ليلة رأس السنة من هذه البحيرة التخمرة . معتقة وحتى كيز اوان النضج في شفتيك ياكوترتي ، انت نهر من انهار الجنة ، ولكن منعه هنا ، تعالوا نسبح يا اولاد الكلب . الخواجا رافت يسال الترجمان عن التماسيح في نهر النيل . ورأس الخواجا ضخمة وفمه مثلث ضلعه نصف متر وزاويته حادة . وغدا سيختفل بلبلة رأس السنة . يبلغ كؤوس الوسكي ، الكاس الواحدة باربعين قرشا ، ويهتف عند السكر بسقوط الفقر ، ويتحدث عن العدل والحرية .

طرقت الباب فافتحوا ، جادم الخواجا باوراقه . ابشروا اصبح لكم ملف . هذا شرف لكم . تكتب ايدينا الرفهة الطرية اسماءكم السخيفة الملونة بالفبار ، على ورق كوشيه وستانيه ١٠٠ جم ، نظرة البنت التي فتحت مذعورة . آه ما اجمل العيون ! لولا الخوف من شر السك ، انا رافت من المستشفى . عشان حكمت . اجل . اتفضل ظلام وعفونة ، فلن تشرق هذه الشمس الساطعة في الخارج . تلمع الباروكه الشقراء في الشمس فتضوي . اين الورد في الندى المثلث بنور الفجر ؟ حكمت نائمة في الداخل . اخفض الرأس والا اصطلم ،

فهذا جحر فشان وجراء صغيرة . يرتفع الصدر ويهبط . وشعرها الأشقر متبدد على الوسادة . العيون مغمضة . الوجنتان شاحبتان ، انتفاخ أسفل العينين . افتحي العيون فاني شيق للتظهر يا طفلي . كلمسي الخواجا الذي جادك « باللف » من بلاد الويسكي والبيسروك والبوستيش والشارب الدوجلاسي . جنتك « بماء الحياة » ، لادايك الحياة ، كما فعل المغريت في الف ليلة . من أنت ؟ .. ليزا . ٥٠ . اختها اللذابة العقل ؟ احترس والا طالك جنون الورد . وتأمل هذا الدرس من دروس السعادة الزوجية . طفلة يتيمة بين الحياة والموت ، مقطاة بظاء صوفي مزدكش وممزق . يسمونه في قريتنا « حملا » ، قطع آلاف الكيلومترات ، ولعلمهم وجدوه يوما ملقى في الطريق . اوسرقوه . تفكر في ان تكون ستائر شفتك اورجينال . ومرة فكسرت في ان هذا النسيج الصوفي الذي ينسجونه على انوال يدوية ويصبغونه بانفسهم ، يصلح للستائر ، ما رايتك الان يا خواجه . يتركون طفلة مريضة في رعاية مجنونة ؟ . اين عم مسعود ؟ خرج ؟ اين ذهب ؟ يركب حذوة لحمار الواد شلبي . هل سيفيب ؟ لا . زمانه في الطريق . تفضل . افتحي العيون السنسية فاني ظامء للصبا يا طفلي . لا تردي عمك الخواجا خائبا . واين ذهب الدم من شفتيك يا كرزيا قارب النصج ، فمن اقتاله ؟

عيناك يا ليزا واستعان بالجنون ، لا ينقصني الجنون فحوليهما مني . تأخر العم مسعود . زمانه جاي . انت كنت هناك . هناك اين ؟ انا شفتك هناك ؟ هناك اين ؟ عند العنرا . انا شفتها . كنت اقف هكذا . ليلة بطول الليل ، رنمت مع الرنمين . دعوت مع الداعين . قوت الزامير . قلت يا عادره . كراماتك . الغيا كانت برد . انت كنت جنبي ، مشيت كده . تنظت .. رسمت الصليب . الناس مشيت . فضلت لوحدي . حكمت كانت معايا . نامت . غطيتها بديل الجلابة . في نعي الليل طلعت هناك عند قبة الكنيسة . انا شفتها . انت شفتها . صحبت حكمت . قلت بعزم صوتي . يا عادره . انا عيانة . حكمت ميانة . بركاتك يا امنا العنرا . وحياة سانت تريزا ، رجعي لي عقلي . اشغلي ابوي . ارضيه يا عادره . داخنا غلابه يا عادره . غلابة وحياة ربنا يسوع . صوتك معانا يا ابونا غبريال . عيظت . دموعي نزلت سج . انت كمان عيظت . قلت يا عادره قالت انت خالطة . زعقت . غصبا عني يا امنا . وحياة الرب غصبا عني . ضحك علي . قال لي يايت جيت لك مندبل باويه . قلت له انت بتضحك علي . عاوز تعمل قباحة . قال لي المندبل حلو . قلت له انت فاكتر انتي عبيطة . فاكترني مجنونة . بره فوق يا عنرا . وقني في الخفا ، ومقام الرب غصبا عني ، قطعت المندبل ورميته في الترة . كان احمر . والمسيم الحى ما اخلت منه شيء . لود بوميتي قرشين . كنا في ورشة طوب في ابو قرقاص . يا خسارة ، غابت العنرا ورا القبة ، كنت لسه بتكلم .. لم تسمع كلامي .. بكيت بكيت حكمت .. انت ابضا بكيت . قلت لعكمت .. ستاتي مرة اخرى ، ساحكي لها مرة اخرى ، وغلاوتك يا سنت تريز كان غصبا عني . مرة واحدة فقط . لم اضلها مرة اخرى . يا خرابي انا اسد بين فخلي بالطين ولا افعل هذا .

وولولت . ولولي يا ليزا . عمك الخواجا بيكي ، ولولي . هاتى هذاك اضرب به نفسي . لا حذاء لديك . لثبت الى الزبتون ماشة اصرخي اسمعيني هذا اللحن الطروب . اذن ، يستكنا « الجازبند » ويعيش فيها كالوم في الخرائب . تجمع الناس . ضجيجهم فسي الخارج . المجنونة حادتها الحالة . ياوله . نادى عمك مسعود من هناك .

جاعة جادت تعالي . حفني يا حبيتي . معلى . العنرا زعلانة منى يا خاله . معلى . بكيه ترضى . قالت انتي خالطة . صلي يا اختي . صلي . بسم الله الرحمن الرحيم . انت ميسن يا اخويا ؟ . انا من المستشفى . اهلا وسهلا يا اخويا . لا مؤاخلة ، عليها باسم الله الرحمن الرحيم اسيد . اجل عليها « اسيد » ، كله من « الاسيد » ! .

عم مسعود . اهلا وسهلا . رافت البشلاوي ، اخصائي اجتماعي بالمستشفى . اهلا وسهلا . جرى ابيه بابت . جتها الخالة . العصا موجودة . يا مقدس مش كده ، دي قلبانة ؟ . ارحموني يا عالم يا رب كفاية بقى . ايوب كان نبي . انا بني آدم . ايوب حي في الاخر ، مش كفاية بقى يارب . اتفضل يا افندي بره . اسمك الثلاثي لو سمحت . مسعود ميخائيل الصعيدي . الخجل يا بنت . اتفضل على الصلبة . جاء الحمل الذي كانت تنظى به البنت . احسست بيه يلليني في مؤخرتي . صعيدي جدا ولكن راسه لا يمكن ان تكون صلبة . فهي لا تحتمل فربة واحدة بالكف لتفتت الى ذرات من الرمال . غني مواويلك يا عم مسعود . اسمع الخواجا رافت البشلاوي اغانيك الفولكلورية . ليعود بها الى شقته ويتدبر بالظاء يحللها ويدرسها . هات القراع في راسك ، وقلب حكمت التضخم ، وصمام الميترال التالف ، وبكارة ليزا التي ضاعت بمندبل راس ، لافدهم هدية راس السنة للدكتورة وداد . لتدرس وتحلل وتكتب مقالها السادس للمجلة الطبية الاميركية . ذي اميركان ميديكال جورنال . لا ترو شيئا . هات اقدامك فقط . اصعها في ملفى . اقدمها لهم . جاءكم الخواجا باثر تاريخي . تحفة والله العظيم . وطهارة العنرا تحفة ، تاملني ياودادتي وانت يا « فحى » يا حكيمة ، يا ردفية النظرات . هذه اقدام مسعود الصعيدي مشقة . مشقة . مشقة .. اخاديد باطني القدم طويلة ، عميقة واسعة هاتوا المساطر وادوات القياس ، تحسب مساحة الاخاديد . وتوتواتها سمك الطبقة السوداء الميتة . كمية ما شربت من ترابوعرق واشواله وحصى . نطبق كل قوانين الرياضيات . لنصل الى المسافة التي سارها . الفصول التي هاجر خلالها من « جهنمه » في اقصى الجنوب .. الى هنا في غزية الورد المروي بالصديد والبصاق والمخاط .

الخواجا مرهق ويستائذ ، امتلا الملف كتابة فهل تأخذ لهم عينة من اللصوع الجففة ، قال :

— هل ستأخذها معك يا استاذ ؟

لا ، طبعا ، انت لا تدري شيئا عن « العلاقة المهنية » ، لسنا اصدقاء . انت « عميل » وانا اخصائي اجتماعي . مهمتي ان اساعدك لتتمكن من مساعدة نفسك ، وحل مشاكلك معتمدا على نفسك فقط . لقد بصرتك بالخطر ، وعليك انت ان تأخذ القرار . هكذا يقضى العلم ، وبهذا تقول قوانينه .

متهربا ..

— تعال بها في اي وقت .. هنا لخير في الاستقبال بان لها سريرا . وان دخل جاهزا . سيوقعه الطبيب التوبجي بمجرد وصولها . اسأل على التوجيه منيرة . وستجد لديها كل الورق . قال :

— ولكن ... اصل ..

تردد ولم يكمل . تهدل شاربه في ذلة . قلت انه يمنع نفسه من التسول .. مضى الخواجا . وضع الفليكون في فمه . والقبعة فوق راسه . تشاو سنيور رافت . جود باي . اوريفوار .

أشار الخواجه .

— تأسسي .

(٤) صحيفة السوابق لمواطن طاهر الذليل

كورت منيرة ورقة اليوم الثلاثين من الشهر . بقيت ورقة آخر ايام العام . تحدثت كوتر بالتليفون . قالت :

— كل سنة وانت طيب . هل تمر لتأخني في التاسعة ؟

وعدها بذلك . فلتها باستقبال العام الجديد في جنة الكريز ، سابعا في نهر الكوتر . في تليفون اخر ، طلب صديق ان اشرف حفلته . اعتذرت بانني مرتبط بحفلة اخرى . جاءت الدكتورة « وداد » في يدها اوراق . قالت :

— هل تؤدي لي خدمة ؟

- تحت امره .

وضعت الأوراق على سطح الكتب الزجاجي . قالت :

- هذه مقالة سارسلها للاميركان ميديكال جورنال . وقد راجعتها مرارا ، ولكن أخشى ان تكون هناك اخطاء مطبعية قد فاتت عليّ . هل تلقي عليها نظرة ؟

أومات موافقا . شكرتني . تركت المقال على مكتبي . استدارت في طريق الخروج . الإرداف سبعة على عشرة . نسبة لا بأس بها . متى نرى بسمة حقيقية لهذا الكائن التوحش ؟ ما جدوى كل هذه الأفكار ، إيسيك حقا اهتمامها بالعلم ؟ ليست هذه هي المشكلة . ولكنها لا تهتم بشيء آخر غير العلم . وهذا مزعج . التفتت وهي عند الباب .

- على فكرة ، هل زرت حكمت مسعود الصعيدي ؟

قلت وأنا أقيس تكور صدرها مزيجا الثياب :

- نعم ، وودع والدها باحضانها اليوم .

- هل اطعم ان ترودني بالبحث الاجتماعي لعائلتها ؟ .

- ارجو هذا .

ها هي الاقدام المشقة في الملف ولا شيء آخر . فكلحي عيونك الميكروسكوبية بها ولتراجع المقالة . برغم الخبرة المحدودة ، فانها تتوصل الى نتائج باهرة . لا تستطيع ان تنكر اهتمامها بعملها . فاين تكمن تلجيتها الحقيقية ؟ انتهيت . اين ملف حكمت لنكتب ؟ سطور . سطور حبر ازرق كثر ، صاعد هابط . متلو . حروف . الف وياء ونون . ومصطلحات . قدم خفيفة تدق . اهلا ضحى ، يا صباح الإرداف الفنية . قالت :

قالت :

- الدكتور دوداد في العيادة تسال عنك .

وحيدان في الفرفة . التوتو يشحنها . الملف على المكتب . راديو ترانزستور في يدها
قالت :

- حدثت غارة على دهبور اليوم .

نظرت اليها مستفهما . يا بنت الكلب فضتي البصر . وفترتي نظرات الفجور ، والا نصب ممينها . الا تملين فوائد الادخار ؟ قلت لنفسني : ما المانع ؟ سألته :

- هل مات احد ؟

- قال الراديو : ثلاثة قتلى وعشرة جرحى ..

اغلقت الملف . كان الجو مشحونا بمتفجرات خفية . قلت مرة اخرى : ما المانع ؟

قلت لها :

- غارتان في يوم واحد . هذا كثير .

نظرت دهشة . قالت :

- ولكنها غارة واحدة فقط ، متى وقعت الثانية واين !

وضعت يدي فوق يدها المستندة على المكتب قلت :

- انها تحدث الآن ، هنا ، عيناك تصبان نارا حارقة ، نابالم ، فليرحمني الله .

بتهمك مضاج ، قالت :

- ولكن دفاعك قوي فيما يبدو ..

قرصتها في حزمة الثدي اليسر ، تاوهت . جرت مسرعة . قالت بصوت ذائب :

- يا مامي .. انت وحش ..

وصلت الى باب الفرفة ، قالت بابتسامة مرجبة :

- الدكتور تنتظرك في العيادة .

عرفته بشاربه الفضي . اقدامه المشقة المارية . على بساب

العيادة كان يجلس . قام سلم عليّ . قلت :

- هل جئت بحكمت ؟

لهت بشدة ، وجهه مرقق . قال بصوت خفيض :

- نعم يا الفندي .

- لماذا لم تات امس ؟

مز كتفه كانه لا يجد اجابة . قال بعد لحظة :

- ليتني جئت بها امس . كانت ليلة الله لا يبيدها . صحت من النوم على صوت ليزا . وهي تصرخ . قالت قومي يا بنت نروح للعدرا . العدرا جادتي في المنام دلوقتي . وجدتها ترقد فوق البنت المريضة . تكاد تختفها . والبنت تصرخ بصوت ضعيف . قامت من فوقها واخذت تغلفها بالطوب وكيزان الصفيح ومقشة قديمة ، وكل ما وجدته تحت بصرها . قمت . امسكت ليزا . قيدها بالحبل . ضربتها بالخيزرانة حتى كلت يداي القيتها في ركن بعيد في باحة الدار . لكن حكمت حالتها تأخرت جدا . بقيت طول الليل سهران . خشيت ان يفتكرها الرب دون ان يكون احد بجوارها . في الصباح جئت بها .

صمت ، عاد يلهث . دخلت الى العيادة . كانت راقدة مقطوعة الانفاس . السماعة الباردة تتحرك فوق صدرها الطفلي الامس . ضلوعها بارزة وصدرها يرتفع وينخفض كموج البحر في يوم عاصف . وهذا الفحيح صوت تنفسها . آه خذي الهواء الذي انتفسه ، قلبي المذبذبا بما يحمل ، ولكن كفي عن هذا الزحير المؤلم . الهواء ملء العالم فكيف يعجز قلبك الطفل عن استنشاقه يا وردتي ؟ ومن ذا سوف يتسم كالشمس كل صباح ؟ جادت « ضحى » بجهاز رسم القلب . نقلوها على عربة الى حجرة الاشعة . عاد هو معي الى مكتبي . جلس على المقعد مترددا .

دخلت الطيبة بعد ساعة . ملامحها جامدة . قالت بصوتها النحاسي :

- كيف جئت بها ؟

وقف . قال بصوت مرتضى :

- راكية والمسح الحي . راكية على عربة كارو ، اكرمنا الوادشلي بها ولم يأخذ سوى خمسة تعريفة ثم اكلة الحصان .

قالت مقاطعة ، وبهدوء :

- انت رجل فبي ، جاهل . كيف تعرضها لكل هذه الاهتزازات وهي تعاني من نكسة خطيرة ، لماذا لم تحضرها في تاكسي ؟

قال بدهشة :

- تاكسي ، يا ريت ياست هانم .. اصل .. اص ..

بتأفف قالت :

- البنت ماتت ..

لم يقل شيئا ، نظرت فقط غامت ، ابصفت عيناه .. انقلبتا الى رصاد .. رصاد .. تمتم :

- ماتت .. تاكسي .

كان صوت بكائه ياتي من خارج الحجرة . نهضت عجوز متتابعة . تاكسي يا عم مسعود تي . ايه . اكس . آي . T . A . X . I . راسي خال من كل شيء .. فكرت في ان البكاء قد يكون مناسبا ونشيج الرجل مزعج . جلست هي خلف المنضدة تكتب شيئا . دخلت ضحى بالاوراق . هاجمتني بنظرة منقصة . لم اكن مستمدا . كانت نظرتي ثابتة فسي الفراغ . لم استطع ان احوّلها ، افترضت نظراتها طريق عيني المركزة على الفراغ . شبكت نظرتها بنظرتي . كنت منوما او مذهولا . تكلمت عيناها طويلا . ضاع العلم والقاموس الذي يحلّ بلاسم النظرات T . A . X . I . تي . ايه . .. اكس ، آي . فتحت الزرار الاول من مغلظها الابيض . فستان محبوبك . ضيق . يقسو على نهدين مترعين ، وضعتهما امام بصري .

رفعت الطيبة راسها من على الاوراق .. قلت :

- ما هذا ؟ . اذن الدخول . لا داعي له . يلقي كلية . لا تريد

زيادة في احصائيات الوتي في القسم . اكتبوها حالة استقبال فقط . مضت الحكمة . ذكرت ان التماسيح تملأ نهر النيل برغم كل التذذبات . وما رايتك في قصيدة رناء من النوع الجزل ؟ وانت يا طبييتي ، اليك موضوعا للبحث لن يكلف مجهودا .. « التركيب الكيميائي للمسوع

التماسيح » . قالت :

– من حسن الحظ انني تمكنت من تصوير قلبها قبل الوفاة ،
واجريت لها رسم قلب وكل التحاليل . اسفرت لوفاتها . كان من الممكن
ان تزودنا بمعلومات نادرة .

بعد لحظة :

– الجهل مصيبة كبرى . رجل كالنور . ارجو ان تزودني بالبحث
الاجتماعي .

ساكتب المقال هذا الاسبوع . وسأذكر بالطبع مجهودك العلمي .
هزأت رأسي . اين السوط . اخلي ملابسك يا بنت الكلب . ابكي
مرة واحدة بدمع حقيقي . سافريك حتى تظفر الدموع من عينيـك
فاشريها . اشرب ملحها . الوقه . آنذاك يهدأ القلب وتهمد كل
الرغبات الشريرة .

– هل تسمعي يا استالا رافت ؟

– بالتأكيد يا افندم .. سأنهي اليوم .

اضاموا انوار العام الجديد . استقبلت لحظة الميلاد بين حبي
الكريز ، فكيف نبت فيهما الشوك ؟ طعم الويسكي غريب . خليط
من الليزول والنورمالين . بعد الكأس الثامنة كان مالحة . مركز
اللوجة كدموع التماسيح . قالت حبات الكريز .
– ما هذه الافكار الغريبة يا حبيبتي . هل لقت دموع التماسيح
حتى تعرف طعمها ؟

هابي نيويير . هابي بيرث داي . في السكر تزعق الاصوات .
« العام القادم تكونين اما يا صبي ، اريد وريثا لهذه الثروة الطائلة ،
والا امتها حكومتنا ولديها افكار بلشفية تصديقي رافت « (سيسيع
في نهر الكوثر وينسى كل هذا) . « موهوبة انت وايم الله ، تليزيونية
وانت ببطن امك » « اقترح ان ترشح نفسك لمجلس الامة في القرب
فرصة » « موافق » « سيسند اليّ حسن الامام دورا في فيلمه
الجديد » . « مبروك » . « وقد اغني » . (انا بايع نفسي للجهادية
يا جدمان) . (يا عدرا الحقينا يا عانده) . نهر النيل ملي بالتماسيح .
« نشرب كاسا يا صبي في صحة صديقنا رافت » . « في صحتك » .
(الافوتر) (حجزت صفحة في الاهرام . ستصدر ملحقا اعلايا عن
منظمة فتح . اريدك ان تكتب لي موضوعا انشائيا من ذلك النوع
الذي كنت تكتبه لي ايام « السوبس الثانوية » . هه « يا عدرا .. احنا
غلابه . « فصبنا عني ما كان يا عاندا » . « خيالك سريالزم هذه الليلة » .

« كاسي اخرى من دموع التماسيح » . (خيالك سريالزم يا حبيبي ..
تعال اقدمك لصديقتي ليلى ، انها تظن ان شارب هير بوي فرند
اجمل من شاربك » . « فصبنا عني ما كان يا عانده . منديل باويوموغلاوتك
ياربنا يسوع » . « اريد ان اسالك سؤال يا حبيبتي » (نعم) جسدها
بارد ولكن ماسورة البندقية ساخنة . « الصغرا دي غالية قوي يا ابو
رياض ، دي كلت لحمه ياما . » ، « لماذا لم تسأل سؤالك » . تذكرت .
« هل لديك ياكوترتي فيش وتشبيه ؟ » . « يعني ايه ؟ » . (صفحة
الحالة الجنائية السوابق) . (اوه .. لا .. لا .. لا . سي ترو .

انت طاهرة الذيل يا حبيبتي . اربني ذلك الذيل الطاهر . الرجمي
لي عقلي .. اشفي ابوي .. اشفي حكمت . داخنا غلابه يا عانده . غلابه
خالص . غلابه وحياة ربنا يسوع » . « اوه .. لا تكن وقحا . هل تريد
ان تعريني في الحفلة ؟ » الويسكي مقشوش بدموع التماسيح . « اوه
.. انت سكران » . « لا تريد ان اعريك في الحفلة فمتي اعريك ؟ »
« تصرف بادب » . (اربني ذلك الطاهر) . « صوتك معانا يا ابونا
غبريال .. » . (رافت . هل جئت ؟) « صوتك معانا يا ابونا غبريال .
صوتك معانا يا ابونا رافت . يا ابونا رافت يا بشلاوي . انت رحت فين ؟ »
« الا تعلمين ان بنتي ماتت اليوم ؟ » . « انت مجنون » (كان اسمها
حكمت ؟) (الواحد منا يعيش ويموت ياكل بالكاد عشرة كيلو لحمه ،
ويمكن اكل دي والاكه يحيي نص مليون كيلو لحمه ، داغير الدم) .
« ويشيونها الان في كنيسة القديس مرقس » . « اتسممين الاجراس
يا حبيبتي » . (صوتك معانا يا ابونا رافت ، صوتك معانا يا ابونا رياضي ،
صوتك معانا داخنا غلابه . والمسيح الهي غلابه) .
– السلام عليكم .

– « وات ال ذات ؟ What is that ؟ الى اين تذهب ؟ » .

– الكنيسة – بنتي ماتت ولا بد ان اتون هناك » .

– رافت »

« الوداع يا نهر الكوثر .. هذه قبعتي .. وهذه هي الباب . مات
العواجا لان ابنته ماتت . اما هذه البسقة فلتي تسبح فيها التماسيح » .
« سوفاج . فلاح . وسخ » . « يلصن ابو اللي خللك » .

.....

عندما وصلت الى منزلان عابده .. كان اول خيط من فجر العام
الجديد يولد هناك عند الاق . تنشقته بعق .
يناير ١٩٧١ القاهرة صلاح عيسى

لناقتنا بين نعم ولا
غالي شكري

مذكرات ثقافة تحتضر
غالي شكري

يوميات فلاح في القابة الحمراء (شعر)
د. خليل احمد خليل

المناضل (رواية)
عزيز السيد جاسم

منشورات دار الطليعة

ص . ب . ١٨١٣ – بيروت

صدر حديثا :

كارل ماركس : تاريخ حياته ونضاله

في التنظيم الثوري (طبعة ثالثة)

لوكاش ، تروتسكي ، ستالين ، هابل ، بابي ،
جيوليتي ، رانكوفيتش واخرين

حول الحزب اللينيني
ارنست ماندل

فلسفة الثورة العالمية

فرانز ماريك (فصل اضافي تقدي بقلم منير شفيق)

لعبة الحلم والواقع : دراسة في ادب توفيق الحكيم
جورج طرابيشي

الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الاول
د. حسين عطوان

أيديولوجية التوازن الاجتماعي

— تابع المنشور على الصفحة ١٢ —

الكفيلة بتغطية جميع جوانبها . غير أننا لا ندعي قدرتنا على الوفاء بهذه المهمة ، فدون ذلك عقبات عديدة . ولذلك نقنع بطرح المشكلات البالغة العمومية المتعلقة بهذه الأبعاد الثلاثة ، ونبدأ في هذه الدراسة بالحديث عن البعد الأيديولوجي .

(٢)

مشكلة الأيديولوجية في العالم الثالث

لا بد أولاً أن نحدد ماذا نقصده بكلمة الأيديولوجية التي يشيع استخدامها بغير تحديد دقيق لمفهومها . بغير أن نخوض في تفصيلات عديدة ، يمكن لنا القول أن للأيديولوجية معنيين : معنى خاص ومعنى عام .

الأيديولوجية بالمعنى الخاص كما يفهمها الفكر الماركسي هي نسق الأفكار والقيم الذي تتبناه طبقة اجتماعية ما لكي تبرر وضعها فسي المجتمع وتحدد اتجاهاتها إزاء باقي الطبقات . وهذه الأفكار والقيم تكون عادة مؤسسة على تصورات ذاتية ، وفيها تشويه للواقع الاجتماعي الحقيقي .

من هذا القبيل أيديولوجية الطبقات البورجوازية الكبيرة التي تتيج لها فرض شرعية استغلال الإنسان للإنسان .

أما الأيديولوجية بالمعنى العام فهي نسق الأفكار والقيم المتطوعة بالأهداف المتفاعة من التطور الاجتماعي . والأيديولوجية بهذا المعنى يمكن أن تكون موضوعية وعلمية كأيديولوجية الطبقة العاملة وهي الاشتراكية العلمية .

على هذا الضوء يمكن أن تناقش مشكلة الأيديولوجية في العالم الثالث . تتسم دول العالم الثالث — على وجه الإجمال — بأنها دول فقيرة ، متخلفة اقتصادياً واجتماعياً ، تحررت حديثاً من نير الاستعمار الأجنبي . وهي بعد هذا التحرر جابهت المشكلة الكبرى كيف يمكن تحقيق التطور الاجتماعي ، خصوصاً بعد أن سقطت أيديولوجيات الطبقات الرأسمالية والبورجوازية المستقلة ، ولم تعد صالحة لتكون أساساً للتنمية الاقتصادية والتطوير الاجتماعي ؟

يمكن القول أن هذه الدول التي نالت استقلالها الوطني عقب الحرب العالمية الثانية بسنوات ، وخصوصاً بعد الخمسينات ، قدر لها أن تولد في عالم تسيطر عليه ما أطلق عليه الحرب الباردة بين المعسكرين ، الاشتراكي والرأسمالي . فقد كان من نتائج الحرب أن حدث استقطاب واضح ومحدد بين مجموعة الدول التي تدين بالاشتراكية وبين مجموعة الدول التي تدين بالرأسمالية والدول الأخرى التي تدور في فلكها باعتبارها دولا تابعة . وكان هناك صراع أيديولوجي عنيف بين المعسكرين عبر عن نفسه على أكثر من مستوى من مستويات الصراع الدولي .

ولدت دول العالم الثالث إذن يحوطها هذا المناخ الفكري الملتهب، وكان عليها أن تختار ، وما أصعب الاختيار الأيديولوجي في الفترات الحاسمة من تاريخ الأمم !

وبغير محاولة منا لادعاء الحصر الشامل والتعميم على أساسه ، يمكننا القول أن قلة من دول العالم الثالث من اختيار الاشتراكية العلمية كأيديولوجية متكاملة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى . وقد تصلح كوبا هنا مثلاً بإبازا على هذه المجموعة من الدول . غير أن الكثرة الغالبة حاولت — من خلال اتجاهات متعددة — أن تتبنى الاشتراكية . وهذه الاشتراكية وصفت بأوصاف شتى . فهي تارة اشتراكية أفريقية،

وهي تارة أخرى اشتراكية آسيوية ، وهي مرة ثالثة اشتراكية عربية . ولم يضع المثقفون المحترفون في هذه البلاد وقتهم ، فدبجوا المقالات المدينة والفلو الكتب الضخمة لإبراز أصالة وتفرد هذه الاشتراكيات ، والفروق الكبيرة أو الصغيرة — حسب الأحوال — التي تميزها عن الاشتراكية العلمية بمعناها المعروف .

ويحدثنا جونا ميردال بهذا الصدد في فصل ضاف يعفده لمناقشة « مفاهيم وتطبيقات الاشتراكية » في كتابه الدراما الآسيوية الذي سبق أن اشرنا إليه ، عن أن الاشتراكية كانت وظلت لفترة طويلة هي العقيدة الرسمية للحكومات ولأغلب الأحزاب السياسية في عديد من السندول الآسيوية مثل الهند وسيلان وبورما واندونيسيا .

وبالرغم من أنه في هذه الدول يذيع انقول بالإنهاء — أيديولوجيا — إلى الاشتراكية ، غير أن هذا المصطلح لم يتج له أن يحدد على وجه الدقة أبداً . فالخلط يحيط بهذا المصطلح من كل جانب ، خصوصاً حين يراد وضع الفروق بين الاشتراكية من ناحية والماركسية من ناحية أخرى ، وقد قر في الأمان المشاركين في الحوار حول الاشتراكية من قادة سياسيين ومثقفين وكتاب وغيرهم ، أن الجماهير التي يوجهون لها الخطاب تفضل الاشتراكية الطعنة بصيغة محلية ، على الماركسية بصورتها التقليدية ، كانت محصلة هذه انعمية ضرباً من ضرب التوفيق أو التلويح الأيديولوجي ، ظهر في صور متعددة ، وتحتت أسماء شتى ، كالاشتراكية الإسلامية ، كما هو الحال في الباكستان ، أو الاشتراكية على الطريقة الاندونيسية ، كما توجد في اندونيسيا ، أو الاشتراكية البوذية في بورما .

ومن المعتاد — في هذه البلاد — الزعم بأنه ليست هناك عملية لتلقي أيديولوجي ما دامت الاشتراكية قد كانت في صميم الثقافة القومية ذاتها .

غير أن الحقيقة — كما يقرر ميردال — ليست بهذه البساطة ، إذ لا يخفى مدى التعسف في كثير من هذه المحاولات الذي يظهر فسي ربط الاشتراكية ربطاً مصطنعاً ببعض العناصر المنثرة في التراث القومي .

ولذلك يخلص ميردال بحق إلى أن جهود المثقفين الذين ينغمسون في تبرير هذا التلويح الأيديولوجي ليست سوى ضرب من ضرب الثروة اللغوية العميقة التي لا طائل وادعها .

ويكشف هذا التلويح الأيديولوجي عن نفسه بصورة واضحة فسي الأوصاف التي عادة ما تعطي للمجتمع المنشود اقامته في هذه البلاد . فهذا المجتمع يوصف أحياناً بأنه « مجتمع اشتراكي » ، ومرة ثانية بأنه « مجتمع تعاوني » ، ومرة ثالثة بأنه مجتمع « اشتراكي تعاوني » . وفي جميع الأحوال يركز على ضرورة اقامة هذا المجتمع بكل الوسائل السلمية والشرعية الممكنة .

وقد عبر عن هذا الاتجاه خير تعبير زعيم الهند الراحل جواهر لال نهرو في إحدى خطبه التي أورد ميردال فقرات منها حيث قرر أنه : نحن نعلم — بوجه عام بطبيعة الأحوال — أننا نريد مجتمعا يرتفع فيه مستوى معيشة كل فرد ، مجتمعا لا تتركز فيه السلطة . . ولكن في اللحظة التي تذهبون فيها إلى أبعد من ذلك على مستوى الصياغة النظرية فانكم تحاولون أن تسجنوا نظامكم ونؤفوه عن التطور فسي المستقبل » .

وهذه العبارات واضحة الدلالة في معناها ، إذ أنها تريد أن تقصر الجهود على محاولة تحقيق بعض الكاسب التي تتم بطريقة أصلحية ، وتحذر في الوقت نفسه من محاولات التنظير الشامل ، خوفاً من أن يؤدي ذلك إلى الجمود كما يقرر نهرو .

وحقيقة الامر أن الاختيار الأيديولوجي الغالب في دول العالم

الثالث ، والذي يتمثل في التثبيت الشديد بالحل الوسطي للمشكلة الاجتماعية ، ومحاولة اقامة الشواهد على ضرورته تقديرا لمعدي من الاعتبارات التي اصطنعت اصطناعا ، كان في حقيقته تلمة استندت اليها بعض الطبقات الاجتماعية السائدة في بلاد العالم الثالث عن طريق ممثلها في السلطة ، لعدم التطبيق الكامل للحلول الاشتراكية الجذرية للمشكلات الاقتصادية والاجتماعية المتعددة التي تزوج تحت عبثها الجماهير الكادحة في هذه البلاد .

وعن طريق « تجريبية » عقيمة ومتخلفة ، اخفت الصفوة الحاكمة في هذه البلاد تمارس التجريب السياسي بكل الوانه ، والتجريب الاقتصادي بكل صوره ، على حساب المصالح الحقيقية لقوى الشعب العاملة .

التجريبية الاشتراكية كبديل للاشتراكية العلمية :

اذا كان المفكرون اليمينيون في العالم الرأسمالي قد حاولوا ان يقدموا التكنولوجيا او ما يطلق عليه « التكنسزم » بديلا عن الايديولوجية ، بزعم ان عهد الايديولوجيات قد ولى وراح ، فان المفكرين اليمينيين في بلاد العالم الثالث يحاولون ان يقدموا « التجريبية الاشتراكية » بديلا للاشتراكية العلمية . وذلك منطقي بطبيعة الاحوال ، ما داموا لا يستطيعون الادعاء بانهم يستطيعون تقديم التكنولوجيا بديلا عن الايديولوجية ، لان بلادهم كما قلنا ما زالت تخطو خطواتها الاولى في طريق الثورة الصناعية الاولى ! غير انهم مع ذلك يقترحون الاستعانة بالتكنولوجيا المستوردة من البلاد المتقدمة لكي تعوض مجتمعاتهم عن التخلف الرهييب الذي تزوج تحت عبثه ، وكان التكنولوجيا آلة حديثة الصنع يكفي ان تصلك في طرد تفتحه ، وتخرجها وتديرها وينتهي الامر !

واحيانا يظن بعض هؤلاء الكتاب والمثقفين انه يكفي رفع شعار العلم والتكنولوجيا لكي تحل كل مشكلات المجتمع .

ان التكنولوجيا - باعتبارها التطبيق العملي للعلم - تحتاج لكي تستخدم وتطور وتعم الى احداث ثورة اجتماعية كبرى في المجتمع . وهذه الثورة لا بد ان تكون اشبه بالثورات العاد الذي يقليب التربة كلها تمهيدا لاعادة زرعها . غير ان هذه الثورة الكبرى ، لا يمكن ان تنطلق هكذا قوة كاسحة بغير موجات ايديولوجية تحدد لها مساراتها ، وتكون اساسا للقرارات الحاسمة .

وليس هناك في العالم المعاصر سوى ايديولوجيتين متكاملتين : الايديولوجية الاشتراكية العلمية من ناحية ، والايديولوجية الرأسمالية من ناحية اخرى . ولقد اثبتت الاحداث العالمية الاخيرة افلاس الايديولوجية الرأسمالية المتطورة والتي ادخلت عليها محاولات التهذيب والتشذيب مرارا .

فمجتمع الرخاء او مجتمع الاستهلاك الذي اشتدت اليه الدعوة فترة من الزمن ، بان للعالم تفككه وانهيائه . ويشهد على ذلك الثورة الاجتماعية الكبرى التي اجهضت في فرنسا ، وحوادث العنف البالغة التي تسود الولايات المتحدة الامريكية في الوقت الراهن ، ومظاهر الصراع الاجتماعي التي اخذت تسود المجتمعات الاوربية حاليا .

وهكذا لم تستطع التكنولوجيا بكل تقدمها وجبروتها ان تكون عاصما للمجتمعات الرأسمالية من ثورة الجموع ، ولا استطاع مجتمع الرخاء المزعوم ان يمنع اسباب التفكك الاجتماعي من ان تأخذ طريقها للنظم الاجتماعية التقليدية ، مما جعل الانسان في هذه المجتمعات يشعر بالقلق والاقترب والضيق .

ولا يبقى بعد ذلك سوى ايديولوجية الاشتراكية العلمية . وهي ايديولوجية تتميز بعلميتها من ناحية وشمولها من ناحية اخرى ، وليس من قبيل التناقض في حقيقة الامر وصف ايديولوجية ما بالعلمية كما يزعم بعض المفكرين الرجعيين ، ذلك ان الاشتراكية العلمية كنظرية سوسيولوجية اثبتت قدرتها على وصف المجتمع وتفسيره ، وكمناهج اظهرت قدرتها على فهم وتحليل عديد من المشكلات التي يترعرع بها المجتمع الانساني .

غير انه ليس معنى ذلك ان الاشتراكية العلمية ايديولوجية كتبت لها المصمة من الخطا او انها امتلكت الحقيقة مرة واحدة والى الابد . لقد كان من سوء حظ الاشتراكية العلمية ان تتجمد زما طويلا نتيجة عدم استخدامها باعتبارها منهجا علميا حيا ينبغي تطبيقه لوصف وتفسير الواقع الاجتماعي بكل صوره واشكاله . وقد استطاعت الاشتراكية العلمية ان تقدم تفسيرات موضوعية لمختلف التغيرات الكبرى التي حدثت نتيجة للثورة العلمية والتكنولوجية مما يؤكد ان التطور لم يتجاوزها . فما زالت الاسس الرئيسية للاشتراكية العلمية صحيحة ، وما زالت مطلقاتها النظرية والمنهجية صالحة للبحث في شئون المجتمع الانساني المعاصر .

وليس هناك من طريق سوى تطبيق منهج الاشتراكية العلمية للحصول على صور عينية وواقعية عن مختلف الظواهر التي تسود المجتمعات الانسانية . وبذلك يمكن اكتشاف جوانب النقص في النظرية وقد يؤدي ذلك ايضا الى ادخال تعديلات جزئية او كلية على النظرية ذاتها .

على ضوء ذلك كله ، نستطيع ان نحدد وضع دول العالم الثالث . فهي قد رفضت الايديولوجية الرأسمالية من ناحية لعدم صلاحيتها لتحقيق التطوير الاجتماعي المنشود ، ورفضت الاشتراكية العلمية لاسباب شتى ليس هنا مجال التفصيل فيها ، ورفضت بتبني نوع او اخر من ضروب « التجريبية الاشتراكية » .

وهي تتوهم بذلك انها التزمت طريق السلامة . وانها تستطيع ان تحقق التغيير الاجتماعي بخطى وئيدة ، ولكنها اذا ارادت ان تفكر فليس امامها سوى « استعارة » التكنولوجيا من الدول المتقدمة . وهذا كله في الحقيقة وهم زائف ، ليس من شأنه سوى ان تزداد المسافة بين الدول المتقدمة وبينها . ونحن في عصر يتم فيه من التغيرات في عشر سنوات ما كان يتم من قبل في مائة سنة بدون ادنى مبالغة .

الايديولوجية والتطور التكنولوجي :

لا يمكن تحقيق التطور التكنولوجي في البلاد المتخلفة ، بغير تطبيق كامل للاشتراكية العلمية كايديولوجية متكاملة . ذلك ان الثورة العلمية والتكنولوجية - كما يؤكد رادوفان ريشنا - لن يتاح للانسانية ان تجني كل ثمارها الا في ظل النظام الاشتراكي . وهذا التطبيق الشامل من شأنه :

- تعبئة جماهير الشعب العاملة لتحقيق الاهداف القصوى التي يرى المجتمع ضرورة الوصول اليها ، ويقتضي هذا بطبيعة الاحوال ضرب جميع المصالح الطبقة للطبقات الاجتماعية المستغلة بكافة صورها ، وللغئات الاجتماعية المنحرفة التي ظهرت خلال ما يطلق عليه مرحلة التحول الاشتراكي .

- اطلاق سراح التفكير العلمي حتى يفز كافة المجالات ، ورفع لافات « التابو » (المحرمات) التي درجت المجتمعات التقليدية على

الاكتثار من وضعها في طريق المفكرين والثقفيين حماية لمصالح الطبقات المستغلة والفئات الرجعية في المجتمع .

- تحقيق الشروط الاجتماعية اللازمة لكي تنمو طاقات الإبداع الانساني الكامنة لدى افراد جماهير الشعب العاملة . ويتصل بذلك القضاء على ظاهرة « هجرة العقول » التي تديرها وتمولها الامبريالية الامريكية على وجه الخصوص وفق تخطيط مدروس ومنظم ، وذلك لضرب القوى الحية في دول العالم الثالث ، وافقارها علميا الى الابد .

غير ان ذلك كله يتطلب في الحقيقة ضربا من ضروب الالتزام الايديولوجي الكامل ، ونمني به في هذا المقام التمسك الكامل بالاشتراكية العلمية وعدم التراجع بصدد تطبيقها تطبيقا شاملا ، وشن الحروب على خصومها في الداخل بغير هوادة ، وعدم مهادنة اعدائها الخارجيين .

لقد اثبتت تجربة كثير من بلاد العالم ، التي تكافح لارساء دعائم نظورها الاقتصادي ان الاختيار الايديولوجي الذي انسأقت اليه في صورة التجريبية الاشتراكية كان عقبة حقيقية في سبيل تطورها الاجتماعي وهي عقبة لا بد من تجاوزها اذا اريد لهذه البلاد المتخلفة ان تعوض ما فاتها ، لكي تلحق بمصر العلم والتكنولوجيا .

ليس هناك مجال لتكنولوجيا بغير ايديولوجية . وليس هناك مفر امام دول العالم الثالث من تبني الاشتراكية العلمية كايديولوجية مكتملة ، اذا ارادت حقا ان تسيطر على اسرار التكنولوجيا لكي تطوعها في سبيل الرفي باحوال الجماهير ، وتطوير المجتمع الانساني على اساس الانسانية الاشتراكية .

غير انه يقف دون تحقيق ذلك في المستقبل الغريب عقبات شني ، لعل اهمها ان « النخبة الحاكمة » في بلاد العالم الثالث يسيطر عليها اسلوب التفكير « التوازني » - ان صح التعبير ، الذي يحاول ما وسعه الجهد ان يقضي على الصراع في المجتمع بكل اشكاله وصوره .

ومن المعروف في النظرية الاجتماعية المعاصرة انه يسيطر عليها اتجاهان : اتجاه التوازن واتجاه الصراع . الاتجاه الاول يذهب الى ان المجتمع بمؤسساته المختلفة يقوم على التوازن وليس على الصراع ، وان الصراع ظاهرة هامشية في حياة المجتمع ، وينبغي تقييدها وحصرها ومنعها من التطور . اما الاتجاه الثاني فعلى نقض الاول يذهب الى ان الصراع ظاهرة محورية في المجتمع ، وان الصراع بذاته هو اداة التغيير الاجتماعي .

ولقد تبنت اتجاه التوازن ودافعت عنه عبر كل عهود التاريخ البعيدة والقريبة القوى والطبقات المحافظة والرجعية حفاظا على مصالحها الطبقة ، ورغبة في توقي الآثار التي لا يمكن التنبؤ بها مقدما والتي قد تترتب على الصراع الطبقي والصراع الاجتماعي لو اطلق من عقاله . ومن هنا استخدمت هذه الطبقات اجهزة القمع المختلفة للحد من الصراع ومحاصرته . ومن ناحية اخرى تبنت اتجاه الصراع ودافعت عنه القوى التي تناادي بتحرير الانسان من الاستغلال ، والانتقال الى مراحل ارفى من التطور الاجتماعي .

وهكذا يمكن القول ان مشكلة العالم الثالث الجوهرية لا تكمن في مجرد التخلف الاقتصادي والاجتماعي . فقد استطاعت بلاد اخرى تبنت الاشتراكية ان يقضي عليه من خلال جهد انساني بطولي ، ولكن المشكلة الكبرى تتمثل في النخبة الحاكمة في بلاد العالم الثالث التي تتبنى عن وعي اتجاهات التوازن والحلول الوسطية ازاء المشكلات

الاجتماعية ، وتسمى ما وسعها الجهد الى محاصرة الصراع الاجتماعي وتكليمه حفاظا على امتيازاتها ومصالحها الطبقة . وهي بذلك تمثل صورة كريمة على صور تحكم الاقلية في الغلبة .

ان دراسة « النخبة الحاكمة » في العالم الثالث ، تكوينها واصولها الطبقة واتجاهاتها الايديولوجية مدخل ضروري لفهم العقبات الحقيقية التي توضع امام الجماهير لكي لا تتحرر من الاستغلال الى الابد .

السيد يسن

القاهرة

بعض المراجع المختارة

- (١) السيد يسن ، الايديولوجية والتكنولوجيا ، ثلاث مقالات متتابعة نشرت في مجلة الكاتب في اغسطس وسبتمبر واکتوبر ١٩٦٩ .
- (٢) السيد يسن ، الصراع والتوازن في النظرية الاجتماعية المعاصرة ، مجلة الفكر المعاصر ، اكتوبر ١٩٧٠ .
- (٣) Myrdal, G., The Asian Drama, an inquiry in the poverty of nations, London Palican Books, 1968
- (٤) Richta, R., La civilisation au carrefour Paris : Anthropolos, 1969
- (٥) Stavenhageu, R., Les classes sociales dans les Sociétés agraires , paris Anthropolos, 1969

صدر حديثا

نابغة البحرين عبدالله الزائد

تأليف مبارك الخاطر

البحرين عبر التاريخ (طبعة ثانية)
تأليف عبدالله بن خالد الخليفة وعبد الملك الحمر

يصدر قريبا

العرائس (شعر) ابراهيم العريض

ارض الشهداء (شعر) ابراهيم العريض

قصائد شعبية (شعر) عبد الرحمن رفيع

تطلب من

الشركة العربية للوكالات والتوزيع

ص. ب ١٥٦ - البحرين

مناقشة

حول ملف الادب التونسي

الى الاستاذ رجاء النقاش

بقلم نور الدين صمود

كلت مجلة الادب السيد رجاء النقاش بنقد الشعر الذي نشر في العدد الرابع من سنتها الحالية ضمن (ملف الادب التونسي) فوقف من اصحاب تلك القوائد موقف الاستاذ من تلاميذه المبتدئين .. اذ اشتمل (توجيهه) على كثير من النصائح الابوية المتعالية امثال : كان عليه ان يفعل كذا وكذا ... ولو تخيل كذا وكذا لكان احسن ... وانمى ان يهتم اكثر واكثر بكذا وكذا ... وان هذا الشاعر لديه كذا وكذا ... فليتقدم الخ الخ

والى جانب ذلك فان نقده لم يخل من الكلام الذي لا يليق ان يصدر عن رجل الشارع فضلا عن اديب ناهد مفكر ... مثل قوله : نثرية رديئة ... ومبتذلة .. وكلام سخي ... وفكر سخي ... والسوقية .. والابتذال الفكري الخ الخ .

ويبدو ان السيد الناقد قد شعر بعدم لياقه بعض هذه الالفاظ فقال : (ومعتذرة لهذه الالفاظ القاسية) فلعل السيد الناقد يفصد : الالفاظ البذيئة او غير اللائقة (اما القسوة فلها مكان اخر) . وانا لا اريد ان انافسه في نقده فهو حر فيما يرى ، فله ان لا يرضى عن بعض او جميع ما نشر في ذلك الملف من شعر ، وله ان يقول عنه مسا يشاء من الكلام (القاسي) او اللين ... فليست لدينا مقاييس ثابتة في ميدان (اللوق) اذ يمكن له ان يكتب الصفحات الطوال من الكلام (القاسي) عن تلك القوائد ثم يمكن ان يكتب عنها غيره الصفحات الطوال من الكلام (اللين) .

لكن هناك - من حسن الحظ - الناحية العلمية التي لا يمكن ان يتناقش فيها اثنان دون الوصول الى نتيجة حاسمة . فقد قال السيد رجاء النقاش عن قصيدتي (في دروب الازمنة العادمة) في جملة ما قال - « ... كما ان لها اخطاء عروضية واضحة مثل قول الشاعر :

لم ناخذ من اوربوا

الا لبس المني جيب

او لبس المكسي جيب .. الخ ...

وقال كلاما شبيها بذلك من مقطع آخر نقله محرفا .

فاذا كنت لا اريد ان انافسه في بقية الآراء التقييمية الدوقية حول محتوى القصيدة فلانني لا استطيع ان اتحكم في ذوقه وفهمه ... لكنني استطيع ان انافسه في المسائل العلمية ، واعالجه بان يبين لي اين هذه الاخطاء العروضية الواضحة ؟ سواء في المقطع الذي ذكره او في بقية مقاطع القصيدة .

واكبر الظن ان السيد رجاء النقاش سيسكت ولا يجيب لانه لن يجد هذا الخطا الذي توهمه ... واذا تبين - بسكونه - عدم صحة رايه في هذه الناحية العلمية فاني استطيع ان اعتبر ان جميع آرائه الاخرى غير صحيحة ايضا قياسا على هذا الرأي الذي يمكن اخضاعه للعلم .

وارجو ان يذكر هذه الاخطاء العروضية بطريقة التقطيع العروضي

وان يعينها تعيينا مضبوطا وان لا يجيب بطريقة اجمالية كما فعل في نقده وقبل ان اترك السيد الناقد ليجت عن هذه الاخطاء العروضية اقول له : ان القصيدة مكتوبة على تفعيلة (الخبب) وهي (فعلن) بتحريك (العين) او بتسكينها مثل قول شاعرنا مصطفى خريف : العهد هلم تجدده ... فالدهر قد انبسطت يده فعلن فعلن فعلن فعلن ... فعلن فعلن فعلن فعلن .

هذه طريقة من الطرق التي يكتب عليها (الخبب) في السمر القديم الى جانب (فاعلن) التي يجوز فيها حذف الالف فقط . وبما ان (الخبب) قد تداركه الاخفش على استاذة الخليل فانه لم تقع دراسته دراسة كافية تبعا للقلة النماذج التي كانت بين يدي الاخفش (ثم جاء العصر الحديث فاذا نحن نحدث تنويما جديدا لم يقع فيسه اسلافنا ذلك اننا نحول (فعلن) الى (فاعلن) وليس في الشعراء ، فيما اعلم ، من يرتكب هذا سواي ، بدأت فيه منذ اول قصيدة حرة كتبتها سنة ١٩٤٧ ومضيت فيه حتى الان . هذا مثلا مطلع قصيدتي « لمة الزمن » من الخبب :

كان المغرب لون ذبيح

والافق كابة مجروح

ووزن الشطر الاول فيه هو :

فعلن فاعل فعل

وقد جرت اشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق خلافا للقاعدة العروضية (١)

وتقر الشاعرة بانها وقعت في هذا الخروج عن القاعدة دون نعتد منها وبعد تساؤل ادركت ان ذلك بطور سرى اليه وهي غافلة ... ونقول في النهاية انه ليس من حفا ان تثبت تفعيلة جديدة في بحر عربي ضبط منذ عصور طويلة ... كما انه ليس من حق اي شاعر ان يفعل ذلك . انما يفر القواعد القبول العام (٢)

واحب ان ابشر الشاعرة نازك الملائكة بان شاعرنا مصطفى خريف رحمه الله كتب سنة ١٩٦١ قصيدة طويلة سماها (الملحمة) اجاز لنفسه فيها هذا الجواز وهو (فاعلن) الذي لم يفره العروضيون القدماء ، ونجد هذا (الزحاف الجائر) في اكثر من عشرة ابيات مثل قوله :

بنزرت قريبا ستظهر

وفضاء الصحراء يحرر ...

دما في بنزرت مفدر ...

وتعالب قامت تنثر (٣) ... الخ الخ

وبيدي ان الشاعر خريف لم يكتب قصيدته هذه ولم يجز فيها هذا الزحاف تحت تأثير ملاحظته الشاعرة نازك الملائكة لان كتابها وصل الى تونس بعد كتابته لقصيدته باكثر من سنتين (٤) وقد اطلع عليه بعد ذلك واعرب لي عن اعجابه به .

والى الشاعرة نازك الملائكة والى الاستاذ رجاء النقاش اقول ايضا ان الاشطر الاربعة التي اختارها الناقد من قصيدة جمال الدين حمدي (قبضة الحديد) وقال عنها : (وقد تأثرت جدا بقول الشاعر يغاطب

(١) قصايا الشعر المعاصر . لنازك الملائكة طبعة اولى سنة ١٩٦٢ - ص ١٠٩ والقصيدة المشار اليها من ديوانها قرارة الموجة طبعة ثانية ١٩٦٠

(٢) المرجع السابق - ص ١١٠

(٣) ديوان شوق وذوق ص ٢٨٥

(٤) ارسل اليّ الصديق الدكتور رشاد الامام نسخة من قصايا الشعر المعاصر لنازك من بيروت بتاريخ ١٦ / ٤ / ١٩٦٢ ووصلت اليّ تونس في ٢٦ / ٤ / ١٩٦٢ بطلب مني لان نسخ هذا الكتاب لم تصل الى تونس .

قلعه :

اكتب ، لا تأبه بنزيفي
... جرحي قد افته يدي
اكتب ، ان نفدت اوراقي
ما احلى الخط على الكبد

ان هذا الشاعر الصديق قد كتب كماداته بسليقته ، لا بالاعتماد على العروض ، واستعمل في هذين البيتين (فاعل) اربع مرات دون ان يرى في ذلك اي خلل ، مثله في ذلك مثل نازك ومصطفى خريف .. واحب ان اذف هذه البشرة الى انشاعرة الناقدة نازك الملائكة التي قالت ان الشعراء القدماء لم يستعملوا في شعرهم (فاعل) وانها اول من استعملها في الشعر الحديث ، فاقول لها ، والى الاستاذ الناقد رجاء النقاش ايضا ، بان شاعرنا التونسي ابا الحسن الحصري القيرواني صاحب الفضل الاكبر على بحر الخبب او المتدارك بقصيدة :
يا ليل الصب متى غده
اقام الساعة موعده
التي عارضها : شوقي والشابي ، ويبرم التونسي وجعفر ماجد واسماعيل صبري وبشارة الخوري ورشيد ايوب ومسعود سماحة والامير نسيب ارسلان وفيصر العلوف وفوزي العلوف وخير الدين الزركلي وولي الدين يكن والزهاوي وشطرها عيسى اسكندر العلوف .. وغيرهم وغيرهم

اقول ان الحصري قد استعمل (فاعل) هذه في قصيدة اخرى على الخبب طالها :

اعن الاغريض ام اليرد
ضحك المتعجب من جلدي
فقال :

يا هاروتي الطرف ترى
فعلن فعلن فعلن فعلن

كم لك نثبات في العقد (5)

فاعل فعلن فعلن فعلن

فارجو ان تطعن الشاعرة الناقدة الى وجود هذا الجواز منذ عهد الحصري المتوفي سنة ٤٨٨ هـ اي منذ القرن الخامس للهجرة . وهكذا يتضح ان دخول (فاعل) في الخبب امر طبيعي ، وعدم وجوده بكثرة في الشعر القديم عائد الى انه لم يكتب شعر كثير عليه لذلك اهمله الخليل ... ولو توفرت النماذج لاكتشف الخليل والاخفش وغيرهما وجود (فاعل) في هذا البحر .

ومن ناحية اخرى فانه لا تكاد تخلو قصيدة (خبيبة) حديثة من دخول (فاعل) فيها سواء كانت القصيدة (عمودية ام حرة) . فتزار قباني نشر في الخمسينات ديوانه (قصائد) وكان مطلع (القصيدة الشريفة) قوله :

مطر مطر وجببتها
معها ولتشرين نواج
فعلن فعلن فعلن فعلن فاعل فعلن

وقد اكثر الشاعر صلاح عبد الصبور من استعمال (فاعل) هذه خاصة في مسرحيته (العلاج) وقد اشار بدوره الى ذلك في المقدمة او في المؤخرة لكنه كان يقع في زحاف غير مقبول وهو انه يجعل اثر (فاعل) (فعلن) بتحريك العين وهكذا يجتمع خمسة متحركات وهو امر لا يجوز في العروض ولا يقبله الذوق الموسيقي ...

وعندما نشرت ، منذ بضعة اشهر ، في مجلة الفكر التونسية قصيدتي : (من احرق روما ؟) نبهت الى وجود (فاعل) في هذه القصيدة وهممت بان افعل عند نشر قصيدتي (في دروب الازمنة القادمة) لكنني قلت في نفسي ان معظم ، اوكل ، شعراء (الاداب) يستعملون هذه التفعيلة فلا فائدة في هذا التنبيه (٦) .

(5) ابو الحسن الحصري القيرواني - جمع وتحقيق وتعليق الاستاذين محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى . نشر مكتبة النار - تونس سنة ١٩٦٢ .

(٦) نبهت الى هذا الجواز في كتابي تبسيط العروض

فلست ادري بعد هذا كله لماذا احس السيد الناقد في قصيدتي بخلل عروضي واضح ... فهل كان يحس به في قصائد الآخرين وسكت عنه ام ماذا ؟

هذا اذا كانت الاخطاء العرضية التي يشير اليها هي التي اظنيت الحديث عنها اما اذا كانت غيرها فارجو ان اعرفها عن طريق السيد الناقد بطريقة واضحة جلية .

وملاحظة اخيرة : احب ان احيط السيد الناقد علما بان صاحب هذا الرد او التوضيح كان قد الف كتابين في العروض اولهما بعنوان (تبسيط العروض) صدر ١٩٦٩ وثانيهما بعنوان (العروض المختصر) صدر ١٩٧١ وقد فرت وزارة التربية القومية ادراج الكتاب الاخير ضمن الكتب المدرسية لتدريس هذه المادة في المعاهد الثانوية .

كما احب ان احيطه علما بان الاستاذ العروسي المطوي الذي رماه بكثرة الاخطاء اللغوية في قصيدته ، من خريجي الزيتونة ومن اساتذتها الرموقين في عهد ازدهارها واذا كان في قصيدته شيء من الخروج عن الاساليب الموروثة فذلك لا يعزى الى عجز او عدم معرفة باللغة ، كما تبادر الى ذهنه ... بل هو يعتمد ذلك لاسباب ليس هنا مجال ذكرها .

وقل مثل ذلك بالنسبة للشاعر جعفر ماجد الذي لم يفهم السيد الناقد ابعاد وخلفيات قصيدته وظن انه شاعر يكتب عن ضحايا نهر الميكونغ بصورة مباشرة ... في حين انه يتخذ هذا الموضوع مطية لتناول قضايا موجودة في بلادنا جميعا ... ولا يريد ان يهتم بقصة اي واحد من هؤلاء الضحايا بصورة مباشرة ... وهو في غنى عن هذه الاقتراحات التي تفضل بها السيد الناقد ، واضيف بان الشاعر جعفر ماجد يدرس الادب والنقد في الجامعة التونسية

وليست هذه التوضيحات حول هؤلاء الاشخاص الثلاثة للرفع من قيمتهم ... فالشعر ابدع ما يكون عن هذه الاعتبارات .

وامل ان يكون قد وضحت ، بهذه السطور ، بعض ما كان يدور في خلدي اثناء الكتابة .

والى اللقاء مع جواب السيد الناقد رجاء النقاش ✕

نور الدين صمود

تونس

✕ اثر الانتهاء من كتابة هذا الرد اطلعت على تعليق الدكتور سهيل ادريس على قصائد الامسية الاولى من مهرجانات الربيع فاذا به يقول معلقا على قصيدة العاصمي ، ص ١١٣ العدد ٥ : « ولعل الشاعرة - التي نحيتها هنا - ان تميل على تجنب بعض الاخطاء اللغوية في مثل قولها :

حزت مأساة الاعوام المشر ايديهم ، فقات اعينهم وصحيحها طيما (الاعوام العشرة) فاذا قيل ان البيت ينكسر ، قلنا انه ينصلح بتعديل يسير : حزت مأساة الاعوام العشرة ايديهم ، فقات اعينهم كما ان قولها :

لما مات ابي كان لزاما ان استدعي لولائم الحزن .
هو غير مستقيم ، ويستقيم بحذف أداة التعريف من (الحزن) فيصبح :

لما مات ابي كان لزاما ان استدعي لولائم حزن .

ذلك ما قاله الدكتور سهيل ادريس

واذا تأملنا هذا الشعر قبل الاصلاح وبعده نجده قد اشتمل على (فاعل) مرتين في السطر الاول وثلاث مرات في السطر الثاني ولم يشعر الدكتور سهيل ادريس بأي خلل في الوزن واقدم على اصلاح الوزن في السطر الثاني رغم انه لم يعرف بكتابة الشعر ودفعه حسه الموسيقي السليم الى ذلك الاصلاح . فما رأي السيد الناقد بعد هذا كله !!

تعليق على « التجربة الشعرية الجديدة » ! بقلم فراسوا باسيلي

رغم أن الإجابة تكاد أن تكون معروفة ، وهي « أنا ، على الأغلب ، سنظل نفعل هذا إلى الأبد . » فإن الأسئلة السخيفة لا تكف عن أن تطرح نفسها علينا باستمرار :

— متى سنكف عن الندب والبكاء على حزيران والتمسح به في أشعارنا وقصصنا ؟

— متى سنكف عن الثرثرة و « نفعل » شيئا ؟

— متى سنكف عن دفن رؤوسنا في الرمال والهلوه باوهم طائشة تلهينا عن مواجهة العالم الحقيقي ومعايشة الزمن الحقيقي ؟

— متى ؟ متى ؟ متى ؟ متى ؟ متى ؟

واساهم بإضافة سؤال سخيف آخر إلى قائمة الأسئلة السخيفة :

— متى نضع الشعر ، والنقد ، والموضوعية المجردة ، فـسـوق العلاقات الشخصية والمجاملات المفززة ، أو التي يجب أن تكون مفززة ؟

هذه الأسئلة سخيفة لأن إجاباتها ، كما قلت ، تكاد أن تكون معروفة .

ومناسبة إضافة السؤال الأخير هو نشر تلك « التجربة الشعرية الجديدة » للاستاذ محمود امين العالم في عدد الاداب الاخير (السادس) نشر هذه التجربة الشعرية الجديدة في الاداب هو ، باختصار شديد ، فجيفة . فجيفة للشعر ، وللشعراء ، وللأستاذ محمود امين العالم ، وللاداب ، وللقراء جميعا . وليست الفجيفة فقط في انه لو ارسلت هذه « المادة الشعرية » للاداب ، او لاية مجلة ادبية اخرى ، موقع عليها باسم غير معروف ، مثل « عيد الصمد الاحادي » مثلا ، فان المحرر لن يحتاج سوى لقراءة بضعة سطور ليعرف ان الكاتب ميتئدى يحاول ممارسة الشعر وان انتاجه لم ينضج بعد ، ولا يكون مصير مادته الشعرية سوى الاهمال ... بل الفجيفة الاتسى هي انه بمجرد ان صرح الاستاذ العالم بانه كتب هذه التجربة الجديدة ، ودخل هذا التصريح الى « اللوامة » الادبية ، فانه يصبح من المستحيل منع هذا التصريح من التحول الى « وجود » يدور في اللوامة متخذا مكانا وزمانا وحجما ووزنا .. فينشر في مجلة ادبية ، ويتسابق النقاد الاصدقاء في تفسيره وشرحه ، ثم يصدر في ديوان ، وتعقد لنقده الندوات الاذاعية .. وكل هذا بسبب ان الذي كتب هذه التجربة الشعرية هو الاستاذ محمود امين العالم وليس عبد الصمد الاحادي . وهذه الكارثة هي السبب في اضافتي للسؤال الاخير في قائمة الأسئلة السخيفة . لقد قال لنا الاستاذ العالم في مقدمته لتجربته كيف انه اطلع عليها الدكتور محمد النويهي . وراينا كيف ان ناقدا وباحثا ادبيا كبيرا كالدكتور النويهي يضع المجاملة فوق الشعر ويقول للاستاذ العالم: هذا ايقاع موجي ! ثم ينصح بان لا ينشرها في ديوان دفمة واحدة والاكتفاء بنشرها قصيدة قصيدة ، بدلا من النصيحة التي كان مفروضا ان يقدمها له ، وهي ان ينسى محاولة الاشعار تماما . ويقطع عنها الى الأبد . (افضل كثيرا اتهام الدكتور النويهي بمجاملة صديقه على حساب الشعر ، على اتهامه بانه يرى فعلا ان هذه الكتابة لها قيمة ادبية .) ثم راينا كيف ان مجلة ادبية « كالاداب » بكل ثقلها الادبي ، تقدم هذه المادة الشعرية بتרחاب خاص ، تحت عنوان سخيف جدا : « تجربة شعرية جديدة » ، طالبة من الشعراء والنقاد والقراء التعليق عليها (!) .

وهكذا نفلت نريت على ظهور بعضنا بعضا ، متساهلين مجاملين

(!) نرجو الكاتب ان يعيد قراءة سطر التعليق الذي نشرناه مع

(القصيدة) ... (الاداب)

مبتسمين . واضعين ادبانا وشعرانا وكتابتنا الكبار فوق كل شعر وكل نقد وكل خطيئة . فما دام الكاتب او الشاعر قد اثبت عبقريته من قبل ، يصبح كل ما يكتبه مقدسا غير قابل للتشكيك او الطعن . يثبت الكاتب في بلادنا نفسه مرة واحدة . يستطيع بعدها ان يسترخي ويكتب لنا من موقعه المقدس . ليس عليه ان يفاخر بنفسه في كل مرة يكتب فيها لنا ، نحن شعب طيب متسامح كريم ، لا نطلب الكثير من ادبائنا وفنانينا ، كل مسرحية جديدة يكتبها الحكيم هي مسرحية جيدة . قضية مسلم بها ومفروغ منها ، آمجنون انت حتى تظن ان مسرحيته « سوق الحمير » مثلا في منتهى الضحالة ! امعقول ان يكتب صلاح عبد الصبور او فدوى طوقان قصيدة جديدة .. رديئة ! ! الواضح ان علاقتنا بادبائنا الكبار هي بنفس نمط علاقتنا بزمعماننا وانبيائنا .. تاليه وتنزيه وتطرف مرضي عافني مسكين . وانصباغ كامل وغياب كامل للشك ، والملاحقة ، والاثام . والحساب . هل يجب ان نتذكر ان الكاتب المقرري انسان ايضا ؟ وانه كما يخطئ في الحياة يخطئ في الادب . وان كل المبدعين في العالم وفي التاريخ لهم اعمال تستغرب لدى تفاهتها بجانب اعمالهم التي تأسرنا عبقرتها ؟ لماذا اذن نتردد في ان نقول للاستاذ العالم ببساطة وحسب ان تجربته الشعرية الاخيرة غير موفقة وانه واضح انه ليس شاعرا . « وان هذا طبعا لا يغير من حقيقة انه كاتب كبير » . حتى هذه الجملة الاخيرة لا يجب ان نقولها له لانها يجب ان تكون بديهة . هل يتالم الاستاذ العالم اذا قلنا له هذا ؟ ربما . هذا طبعا يختلف من انسان لآخر . لكن الاسم حقيقة من حقائق الحياة التي لا فرار منها . لماذا لا نواجهها بصديق في موقف كهذا ؟ هل نقدم الشعر ذبيحة لكي يظل رضانا عن بعضنا بعضا متبادلا وحارا ؟ يمكننا ان نفعل هذا بسهولة اذا كان هذا ما يلد لنا . لكن كيف اذن نتباكي بعد ذلك على الفقر الابداعي لدينا وعلى ركافة معظم ما نقراء ونكتبه ، بجانب تزلفه وفقدته للصديق . هل لنا حق بكاء انفسنا ؟

المشكلة هي ان تساهلنا مع انفسنا وتربيتنا على ظهور بعضنا لا يجعل العالم بالتالي يتساهل معنا ويريت على ظهورنا . كل ما يحدث اننا نفل مسترخين في خدر مجاملاتنا اللذيذة السهلة بينما يهرب العالم خائفا حادا وقاسيا نحو المستقبل . وتزداد المسافة بيننا .. ويزداد الزمن . نحن في كارثة مستمرة . نفقد اراضينا باستمرار . تنقلص ونصغر في الحجم والوزن . هل نحتاج الى كارثة اعظم واتمس لكسي نواجه انفسنا بقسوة وننطق كل شيء باسمه الحقيقي ؟ النشر الرديء هو نشر رديء هذا هو اسمه . وليس تجربة شعرية جديدة . لمجرد ان كاتبه هو محمود امين العالم . عبت ان احاول نقد ما كتبه الاستاذ العالم نقدا فنيا . النثرية والاطالة والتقرير والتصريحات وال « ثم » والافكار المجردة و « يا للكارثة » و « يا للعار » .. و « يا للخل » وعشرات التراكيب النثرية المجردة لا تمنح هذه الكتابة اية فرصة لاعتبارها شعرا . المسألة ليست مسألة وزن او تفعيل او قافية كما يظن الاستاذ العالم . المسألة ان ما كتبه لا علاقة له بالشعر . فلماذا لم يقل له الدكتور النويهي ذلك ؟ لماذا لم تقله له « الاداب » ؟ سمعت مرة الاستاذ رجاء النقاش يشكو من انه على الاغلب سيخسر صداقة الاديب او الشاعر الكبير اذا هاجم عملا من اعمالها بقسوة . لا شك انه ليس معقولا ان يضطر الناقد الى معاداة ادباء وشعراء مجتمعه . فالى متى سنظل لا نعرف فرقا بين من يثقفنا ومن يكرهنا . الى متى نسايوي بينهما في حساسية وطفولة ؟

متى سنشرب عن المرافقة والانفعال ، ونختبر قسوة ولذة النقد الفني الخالص . والابداع الخالص ؟

متى ؟ متى ؟ متى ؟ متى ؟ متى ؟

ها انذا اعود الى ترويد المزيد من الاسئلة السخيفة التي بدأت بها الكتابة السخيف يقمر كل شيء .

فراسوا باسيلي

نيويورك

نظرة في فكر المثقفين العرب

— تابع المنشور على الصفحة ١٤ —

سياسي له دوره الواضح وعلاقته الواضحة بالمجتمع والدولة ، وحقوقه الدستورية الواضحة ، فقد ظل هذا النوع من المثقفين دون تأثير مباشر على الحياة العملية للناس رغم كثرة ما قدموه من تحليلات وما انقسموا اليه من اتجاهات .

وإذا شئنا أن نحدد معنى آخر للمثقف ، فهو الانسان الذي تعلم الاسس النظرية والصياغات التجريدية للمبادئ والقيم الموروثة والتقليدية ، والذي يعيش وسط الناس بعيدا عن الجهاز التنفيذي للدولة (سي الظاهر) ، يمارس بقوة « علمه » تأثيرا مستمدا من قدرته على « الغوى » أو « الاقناع » الذي يستند الى ما يؤمن به الناس بالفعل . هذا النوع من المثقف ، هو الذي يمارس قدرا ملحوظا من التأثير المباشر في « حياة » الناس ، لانه يستند الى ما هو قائم بالفعل في ضمائرهم وعقولهم ... والنموذج الأكثر وضوحا لهذا النوع من « المثقف » هو امام المسجد أو كاهن الكنيسة ، ففيه « الكتاب » أو مدرس الدين واللغة العربية أو واعظ الكنيسة في أيام الأحد ، الذي تلقى دراسة أزهرية ، أو تخرج من كليات اللاهوت المسيحية . انه باختصار المثقف الذي يستند الى العقيدة الدينية في فتواه ويستمد تأثيره منها .



ولكن الدولة الوطنية الجديدة ، دولة « الشعب » كله وتحالف قوى الشعب العاملة ، قد نبتت الطريق « الاشتراكي » لحل مشاكل التخلف ، وفدمت وتأنقها النظرية التي تستخدم مصطلحات وتعبر عن افكار ثورية مستمدة من التعاليم الليبرالية ومن الفلسفة العلمية ومن العقيدة الدينية في وقت واحد : تتحدث عن الاشتراكية وعن تحرير المرأة وعن اعتبار الأسرة لجنة أولى للمجتمع وعن حق الانسان في العمل وعن اعتبار العمل نفسه واجبا وشرفا ، وعن الاستناد الى المبادئ الروحية التي مجدت الانسان ، وعن وفوفها ضد الاستعمار وضد الاستغلال وعن حتمية الحل الاشتراكي وعن ضرورة التخطيط وسيادة القانون ومساواة الناس امام القضاء الحر وعن القومية العربية

يوصفها العمق التاريخي للوطنية المصرية وبوصفها المصير الظافر لهذه الوطنية . وقد كان هذا الفكر تطورا أصيلا لما رددته « المثقفون » اليساريون من النوع الاول من اتجاهاتهم الطبقية والقومية ، وفي الوقت نفسه كان هذا الفكر محاولة لاستيعاب وتطوير الفكر التقليدي الذي يستند اليه النوع الثاني . (ونؤجل قليلا الحديث عن نمو هذا الاتجاه الأخير وعوامل غلبته) .

فدتمت « الدولة » الوطنية التي يعبر عن « الشعب » كله فكرها ، وفي الوقت نفسه كانت هي الدولة التي يعمل المثقفون لديها ، بينما يكتبون تحليلاتهم ويختلفون في اتجاهاتهم ، ولذلك يندر أن نجد تحليلا واحدا من أي اتجاه لا يستخدم المصطلحات نفسها ولا يعلن انه المعبر عن الافكار نفسها . وأحسن أن أقول ان وظيفة أكثر هذه التحليلات الحقيقية تكاد تعود الى وظيفة المثقف قبل القرن التاسع عشر ، وظيفة « الماهر في النبرير وفي » تخفيف الصدعات « أحيانا .

على كل هذا الاساس لا يمكن القول بأن أصحاب الاتجاه الديني في تحليل اسباب هزيمة ١٩٦٧ كانوا يكررون ما قاله الشيخ الاسام محمد عبده ، أو أن « الليبراليين » قد كبروا ما قاله احمد لطفي السيد ، أو ان العلمانيين قد رددوا ما قاله سلامة موسى .

ان اختلاف التركيب الاجتماعي والسياسي للمجتمع المصري ، واختلاف وضع الدولة وطبيعة علاقتها بالمجتمع ، واختلاف وضع المثقفين في علاقتهم بالتنظيم السياسي وبالدولة ذاتها ، واختلاف « الفكر » الذي تتبناه الدولة رسميا و « تدافع » عنه ، هذه التي قدمها « المثقفون » تحت العناوين العريضة نفسها للايديولوجيات القرن في ربعه الثالث ، حتى لو كان بوسعنا ان نصف التحليلات التي قدمها « المثقفون » تحت العناوين العريضة نفسها للايديولوجيات الثلاث : الدينية والليبرالية والعلمانية .



● الفكر الليبرالي اللاديني .

استنادا الى ما سبق نستطيع القول بأنه في الربع الاول من هذا القرن ، انقسم المفكرون المصريون الى ثلاثة اتجاهات ايديولوجية رئيسية: الاتجاه الديني ، والاتجاه الليبرالي ، والاتجاه العلماني . ولكن « الدولة المصرية » في ذلك الوقت لم تتحرك بدافع اتجاه واحد من هذه الاتجاهات ، وانما تحركت في الاتجاهات الثلاثة في وقت واحد ، فاصبحت - ويا للفرابة - دولة دينية تيوقراطية ، ليبرالية ، علمانية

رد على نقد

الانفتاح الرؤيوي على عالم الشعر - القصيدة - الذي يستطيع أن يأسر البمدن الشاقولي والافقي في طبيعة التجربة وحركتها ، يعتمد الانتشار الكاشف والسريع في اصقاع التجربة ، والرصد الحنسي للمخلوقات المتحركة بصورة كيفية ضمن ضابط الزمان والمكان الشعريين المقيسين قياسا نفسيا .

من هذا المنطلق استطاع ان ادعي ان قصيدتي « الصيف ودورة المنجل » لم تسلم كل مفاتيحها السرية للاستاذ شوقي خميس ، ليس نتيجة الانفلاق والعزلة ، بل نتيجة عدم التوازن والولوج الفوضوي وهذا بدوره يفضي الى أن رؤية الاستاذ شوقي خميس سارت على مستوى التسطيح أكثر من سيرها على مستوى الرؤية الهرمية ، مما يمكنني وضع ثلاث نقاط جوهرية - اعتقادا وليس يقينا - قد يكون لجمعها أو لبعضها اثر في انحسار موج الرؤية الى درجة قريبة من التلاشي :

١ - السرعة في التناول نتيجة ظروف نفسية او فيزيولوجية قد تكون مقنعة ذاتيا وغير مقنعة موضوعيا .

٢ - كثرة القصائد المدرجة والمختلفة اختلافا كليا او نسبيا في الطبيعة .

٣ - التقيد بنظام الحيز المحدد للدراسة النقدية - سواء كان على صعيد الشعر أو القصة - وهذا الذي تربا الآداب - في اعتقادي - رئيسا واسرة تحرير - عنه .

أخلص من ذلك الى القول بأن قصيدتي « الصيف ودورة المنجل » تتحرك على ثلاثة محاور أشعر ان الناقد لم يتطرق منها الا لجزء من المحور الاول فقط .

١ - رفض الهزيمة من خلال الذات اللاقطة ، فيه شيء من التعذيب لم يصل حد العقدة النفسية .

ب - المقارنة بين شغافية عدسة النخوة العربية في الاستجابة السريعة والحية ، في الماضي والتكؤ في الاستجابة في المعاصر الحاضر مبررة بالظروف والفرص .

ج - الموقف العربي - كجزء - المتشجع من قضية المقاومة العربية . مع تحياتي الخالصة للاستاذ الناقد شوقي خميس .

محمود علي السعيد

حلب

في أن معا ، وإن ظل الاتجاه الديني غالبا على فكرها ، مزودا بواجهة ليبرالية سطحية ، في انساق مع ارتباط هذه الدولة بمصالح الطبقات المالكة الكبيرة ، مالكة الأحزاب والثروة والسلطة ، ومراكز التفسير الديني للشرائع ولسلوك الأفراد .

وفي الوقت نفسه كانت حركة تلك الدولة في ذلك الوقت محكومة بدوافع « الوطنية المصرية » وحدها في إطار فهم هذه الوطنية على أساس مصالح الطبقات المالكة . لم تكن « الوطنية المصرية » قد اكتشفت عمق الروابط القومية التي تربطها مع بقية الحركات الوطنية في الاقطار العربية الأخرى ، ولا عمق الروابط التي تربطها مع بقية قوى التحرر الوطني في العالم كله . أيضا ، لم تكن « الوطنية المصرية » قد اكتشفت بعدها الاجتماعي الذي يربط تحقيق مصالح « الوطن » بتحقيق العدالة الاجتماعية للطبقات الصغيرة والكادحة .

ولكن في الربع الثالث من القرن ، الربع الذي نجتازه الآن ، كانت الوطنية المصرية قد اكتشفت جذورها القومية ورباطها العالية ، فأصبحت قضية تحرير « الوطن المصري » جزءا من قضية الوطن العربي كله ، وهذه صارت حلقة من حلقات حركة التحرر الوطني في العالم كله . واكتشفت « الوطنية المصرية » أيضا أن تحققها في إطار « الوطن المصري وحده » وتحقيق دورها في إطار « الوطن العربي » كله ، أو في الإطار الأشمل لحركة التحرر العالية ، لن يتم إلا إذا تم التكامل بين قضية التحرر الوطني وقضية التحرير الاجتماعي للمقهورين . وقد تم هذان الاكتشافان قبل أن تحسم الدولة الوطنية الجديدة قضية موقفها من الحركة الأيديولوجية ذات الاتجاهات الثلاثة: الدينية والليبرالية والعمانية ، ودون أن تحسم ذلك الموقف . فظلت دولة « الشعب كله » بعد تصفية الهيمنة الاجتماعية لكبار الملاك والرأسماليين ، وهي الدولة الملتزمة بمطالب التحرر الوطني والاجتماعي والتي تبنت « الاشتراكية » كحل حتمي لمشاكل التخلف ، ظلت تتحرك أيديولوجيا في الإطار الثلاثي نفسه في الاتجاهات المتفرقة الثلاثة: دون أن تحقق تحرير الدين من الأسطورة لكي تحقق تحرير المجتمع من آثار الانقسام الديني وتحرير الدولة من الالتزام العنصري أو القوي ، ودون أن تحقق إرساء التقاليد الليبرالية التي خنقتها في المهد دولة المستغلين السابقين والتي لا غنى عنها لمجتمع حر ومتقدم : تقاليد حرية العقيدة والتعبير عنها وحرية القضاء والمساواة أمام القانون وعدم التفرقة بين المواطنين على أساس عرقي أو ديني رغم كل النصوص الدستورية ورغم كل التقسيمات الإدارية التي تسعى إلى المحافظة على نسب معينة بين « أسهم » الطوائف المختلفة ، ثم دون أن تحقق إرساء تقاليد الفكر العلماني الذي يرفض إخضاع التعليم والتفكير العملي والدعوة السياسية للفكر القبيح بغير أن يتخلى عن المكاسب الأخلاقية والإنسانية التي يحققها الدين لضمير الإنسان ، ولا عن الطبيعة الجماعية الإنسانية التي يرسخها الدين في علاقات الفرد بالجماعة أو بالوطن أو علاقات الأفراد بالأفراد .

ولقد كان لهذا الاضطراب الأيديولوجي (بالإضافة إلى التقيصير في الحسم) أثره على موقف الدولة نفسها من فهمها الفلسفي والسياسي لقضايا الانتماء القومي : أهو انتماء ديني أم عنصري عرقي أم لقوي تاريخي حضاري ، ولقضايا الديمقراطية وشكل التكوين السياسي للمجتمع : من وعد بليبرالية حزبية ، إلى إلغاء لفكرة الأحزاب أصلا والتوجه مباشرة إلى الجماهير غير المنظمة ، إلى رغبة في تنظيم كل الجماهير ، إلى تملل من ضرورة وجود مجلس نيابي حقيقي يتكون من « نواب » عن الأمة أقل تقدمية وأقل ثورية بكثير من القيادة غير المنتخبه ، إلى اكتشاف لضرورة وجود تنظيم يطلق عليه اسم « الجهاز » فتثور مشكلة بالغة المصير حول ماهيته: أحزب هو أم لا ؟... الخ... الخ. كما كان لذلك الاضطراب أثره أيضا على قضايا التطوير الاجتماعي الداخلي : في سياسة التنظيم واتجاه سياسة التصنيع ومشكلة الأرض الجديدة وطريقة حل مسائل العمالة الفائضة .. الخ .

من بين كل هذه الملامح الجديدة - الإيجابية والسلبية - لوضعنا الفكري السياسي في الربع الثالث من هذا القرن ، تبرز القضية القومية باعتبارها السمة المحورية التي تتجمع حولها وفي داخلها كافة الملامح الأخرى بكل متناقضاتها . أن القضية القومية في ربع القرن الذي نعيشه هي القضية الوطنية في أبعادها الجديدة . أنها قضية تحرير الوطن المصري بوصفها جزءا من قضية تحرير الوطن العربي كله ، وهي قضية التحرير الوطني بوصفها قائمة على ، وشاملة لقضايا التحرر الاجتماعي وإرساء تقاليد الحرية السياسية والفكرية والعقائدية والتعليمية والدمائية . أن الحديث الآن عن القضية القومية للشعب العربي لا يعني مجرد الحديث عن « الوحدة السياسية » بين دوله المختلفة . بل أن هذه الوحدة قد لا تكون ذات مغزى تاريخي إذا لم تكن مقدمة ضرورية ، أو نتيجة حتمية لتحرير الاقطار العربية من القهر بكل مجالاته والتخلف الفكري بكل صوره . قد تتخذ القضية القومية في الجزائر مثلا شكل قضية « التحرير » بالدرجة الأولى ، وقد تتخذ في العراق شكل قضية الأقلية الكردية وحقوقها الديمقراطية في الحكم الذاتي ، وقد تتخذ في منطقة الخليج شكل المواجهة مع إيران ، وقد تتخذ في السودان شكل شعب الجنوب الأفريقي وحقوقه الديمقراطية في الاستقلال الذاتي ، وقد تتخذ في فلسطين شكل قضية الوطن المكتسب والشعب المطرود من أرضه ، ولكن تظل قضية الشعب العربي كله في جوهرها هي قضية تحرره الوطني ، وخلاصه من الاستغلال والتخلف الاقتصادي والحضاري ، وانعتاقه من الآثار الفكرية والأخلاقية للقرون التي أصبح القهر السياسي فيها في خدمة الخرافة والفكر القبيح اعتمادا على سيوف فئات عسكرية ماجورة وبالقوة التخلف العقلي والحضاري ، وهي القرون التي بدأت منذ دخل ممالك الإترال بلاط المباسيين في القرن الثامن وبدأ « الغزو الآسيوي » للحضارة العربية بتركيب شعوب القبيلة الرعوية البعيدة عن الحضارة واللغة العربية التي حملتها ، والتي فرضت قانون القوة العادي في تنصيب « السلطان » وفي فرض سيطرة الدولة وفكرها الرسمي ، وهي القرون التي انتهت - أو أذنت بالنهاية . في عام ١٩٢٢ حينما انتهت موجة المد الثوري الوطني الأولى في مصر والجزائر بعد العراق وسوريا ... وفي ظل هذا التأثير القديم تصبح مواجهة التراث الأيديولوجي للمجتمع مسألة أساسية : أي مواجهة التأسيس القبيح للعقائد المختلفة ، وتراث الأخلاق والقانون والثقافات المحلية والوافدة ، وتراث التقاليد الاجتماعية وعادات السلوك والتفكير .

وفي ظل هذا التأثير القديم لتراث القهر الأيديولوجي وباليه الدولة وتمجيد الفكر الرسمي والخضوع له دون حق في المناقشة ، حيث يتحكم المنهج القبيح في كل فكر ، قد لا يتجو الفكر العلمي نفسه أو من يعن اقتناعه بالمنهج العلمي - من تأثير هذا التحكم .



وامامنا الآن مفكر « علمي » من هذا النوع ... فبعد شهور من هزيمة يونية ١٩٦٧ ، أصدر الكاتب السوري التقدمي صادق جلال العظم كتابا تحت عنوان « النقد الذاتي بعد الهزيمة » . وبعد عام واحد أو ما يزيد قليلا ، أصدر كتابه الثاني « نقد الفكر الديني » . في الكتاب الأول أعلن المؤلف أننا مطالبون بأن « ننتقد أنفسنا » لكي نعرف أخطائنا وجوانب قصورنا فنستطيع أن نتخلص منها . وفي هذا الكتاب أشار الدكتور العظم إلى كثير من « الحقائق » التي أصبحت نعرفها جميعا عن أسباب الهزيمة « العسكرية » . وكان أكثر تركيزه على مصر واستمد أكثر أمثله منها . والمشكلة امامنا الآن ليست هذه الأمثلة أو تلك الحقائق . المشكلة هي - بتعبير مباشر - تحكم العقلية القبيحية في منهج الفكر الذي يعن إيمانه بالفلسفة العلمية . وهي المشكلة نفسها التي نراها قائمة في أساس الكتاب الثاني « نقد الفكر

أن نستخدم منه جلود الفكر العقلاني . وقد تكون مشكلة الفكر العلمي بعد تحديد الاحتياجات الليبرالية أو العلمانية ، الواقعية بذلك المعنى ، هي اكتشاف العلاقة الحقيقية بين تلك الاحتياجات وبين مصالح الناس الحقيقية في الحياة والعمل والوصول إلى الرخاء، حيث تصبح « حريتهم » السياسية ، وتحررهم الروحي والعقلي أمورا ممكنة وقابلة للتحقق . فإن أعظم الأفكار ثورية لا تصبح ذات قيمة واقعية مالم يؤمن بها الناس . والناس لا يؤمنون بها إلا إذا رأوا أن مصالحهم الشخصية والمباشرة تتحقق إذا هم آمنوا بها وتبنوها . والناس هنا هم من يحرمون من تحقيق مصالحهم الإنسانية بسبب سيادة تقاليد القهر التي يستفيد منها أصحاب الهيمنة الاجتماعية : سيادة المحرمات الخفية والسلطوية والثيولوجية التي يكفر من يمسه أو يدع بالخيانة ، ويصبح بطلا من يسرف في تقديسها حتى ولو كان يقف ضد مصالح « القهويين » والمحرومين في الحياة والعمل والرخاء والحرية .



ولكن تقل المشكلة الجوهرية أمام هذا الفكر العلمي هي اكتشاف العلاقة بين الاحتياج الواقعي إلى التغييرات الليبرالية والعقلانية ، وبين الثورة الوطنية العربية على نطاقها القومي وفي ارتباطها بحركة التحرر الوطني العالية . أن أرساء تقاليد الحرية السياسية والفكرية والأخلاقية ، وأرساء تقاليد التفكير العلمي في قضايا وظيفة السلطة وتكوين الدولة وفي قضايا العلم الطبيعي والعلوم الاجتماعية ، معناه تحديد الأعداء الحقيقيين - الخارجيين والداخليين ، لحركة التحرر الوطنية والديموقراطية العربية ، وتحديد الحلفاء الطبيعيين لقوى التحرر ذاتها . ومعناه أيضا أتاح الفرصة الكاملة لقيام الحوار الحر بين تلك القوى من أجل الوصول إلى المفاهيم المشتركة ، العلمية والعملية ، القادرة على تجميع الجماهير تجميعا ديموقراطيا ، حول مصالحها الحقيقية : مرة ثانية ، مصالحها في الحياة والعمل والرخاء والحرية .



كان هذا هو الفكر العلمي في الظاهر ، الليبرالي اللاديني في الحقيقة ، الذي حاول أن يكشف أسباب النكسة وأن يكشف الطريق إلى تجاوزها . ولكن الفكرين العرب لم ينفوا عند هذه الحدود .

سامي خشبة

القاهرة

فارس مدينة القطرة

مجموعة قصص
بقلم الدكتور

عبد السلام العجيلي

صدر حديثا

٢٥٠ ل.ق.

منشورات دار الآداب

الديني » . فالفكر العلمي الذي يرى أن « الطغرافات القبيية » كانت سببا جوهريا من أسباب الهزيمة ، أن لم تكن هي السبب الجوهري الأول ، لا يختلف في مقدار « غيبته » وبعده عن النهج العلمي في التفكير عن الفكر الديني الذي يزعم أننا بعنا من الدين ، وأن هذا البعد هو سبب الهزيمة . كلاهما ينسب الهزيمة إلى سبب خرافي ، وكلاهما لا ينظر إلى حقائق الأشياء نظرة علمية تستطيع أن تضع أصابعها حقا على الأسباب الحقيقية . وإذا كان على الفكر العلمي - الذي يكافح فكريا ضد تأثير سيادة تراث القهر الرسمي ، السياسي والفكري إذا كان عليه أن يتصدى للديوث الأيديولوجي للمجتمع ، فإن عليه في الأساس أن يكشف محدد هذا التراث ومركزه المؤثر لكي يستطيع بفكره العلمي أن يؤثر في ذلك البناء ، وأن يساهم في تغييره ليخفف من ضغط قضيته على « العقيلة السائدة » في مجتمعه فيساهم بالتالي - أو يبعد - لحركة تغيير ذلك المجتمع سياسيا .

في كتاب « النقد الذاتي بعد الهزيمة » كانت أسباب النكسة عند جلال المقلم هي عدم مواجهة الناس بالحقائق ، أو استخدام « اللاحقائق » في توجيه الناس وجهة خاطئة ، وفي كتاب « نقد الفكر الديني » كانت الطغرافات القبيية السائدة والترويض الرسمي لها هي السبب . وفي الكتابين لم يضع الفكر العلمي يده على محدد البناء الأيديولوجي للمجتمع ، الراسخ ارتباطا عميقا بالتشكيل الاجتماعي الجديد . وهو بهذا الشكل يفقد صفته العلمية - رغم تردده مصطلحات الالسنه العلمية كثيرا - ليحتفظ بمستوى الفكر الليبرالي العلماني .

من الحق أن « الثورة الوطنية » العربية ، والثورات الوطنية في أقطار أخرى من الوطن العربي ، التي قامت بأيدى الطبقات المتوسطة التقليدية ، لم تكن قد أتت التفسيرات السياسية الفكرية، التي كان من المعتاد - في أوروبا القرنين السابقين بوجه خاص - أن تنجزها الطبقة المتوسطة بثورتها ضد النظم الإقطاعية والديوقراطية القديمة . وفي مقدمة هذه التفسيرات التي لم تتحقق ، يقف أرساء التقاليد الليبرالية في العمل السياسي والاجتماعي وأرساء التقاليد العلمانية في الفكر . ولكن مفكرا « علميا » يبنى الفلسفة الاشتراكية في مرحلة تتجاوز الثورة الوطنية فيها - أو المفروض أنها تتجاوز مرحلة هيمنة الطبقات المتوسطة التقليدية وتأثيراتها السياسية والفكرية ، القول أن مثل هذا الفكر في مثل هذه المرحلة مطالب بأن يكشف الطبيعة الجديدة للتشكيل الاجتماعي القائم والطبيعة الجديدة لمطالب الثورة الوطنية في مرحلة إبعاد الطبقة المتوسطة القديمة من مركز السلطة السياسية وظهور طبقات متوسطة بيروقراطية وذات طبيعة سياسية وعلاقة اقتصادية مختلفة بالمجتمع ، وبالتالي فإنه مطالب بأن يضع احتياجات التغيير الليبرالي العلماني في مكانها الصحيح وانطلاقا من إدراك تأثير الوضع الاجتماعي الجديد على مفهوم تلك الاحتياجات الليبرالية والعلمانية . أن « النقد الذاتي بعد الهزيمة » كان نقدا ليبراليا قائما على مفاهيم الطبقة المتوسطة الصناعية والمالية في تصور الاحتياجات الليبرالية للمجتمع ، ولتصور « جوهر » بنائه السياسي بالذات ، وهو المجتمع الذي لم تحقق طبقته المتوسطة القديمة - قبل إبعادها تلك الاحتياجات ولا ذلك الجوهر . كذلك كان نقد الفكر الديني نقدا « لا دينيا » مثاليا وغير واقعي ، انطلق من مفاهيم مفكري الطبقة المتوسطة التقليدية - الماديين غير العلميين في أوروبا وليس عندنا باستثناء سلامة موسى - فابتعد بذلك مرتين عن الاحتياجات « الواقعية » لتغيير العقيلة القبيية السائدة وتحويلا نحو « العقلانية » . وأعني بالواقعية هنا ، الربط بين الاحتياجات المعينة وبين « هذا » الوطن في « عصره هذا » ، الربط بين الاحتياجات المعينة وبين المكان والزمان المعينين ، وتراثهما الخاص الذي نستطيع

لبنان

بيان من اتحاد الكتاب اللبنانيين

اصدر اتحاد الكتاب اللبنانيين ، بمناسبة الاحداث الاخيرة في جنوبي لبنان ، البيان التالي :

اذا كان المسؤولون قد اظهروا دهشتهم للفقرات الاسرائيلية الوحشية الاخيرة على جنوب لبنان ، وللعنف الذي اتسمت به ، فان ذلك لم يدهش العارفين بحقائق الامور ، ولم يفاجئهم .

فاسرائيل ، وهي وجود عدواني عنصري توسعي ، اعلنت اكثر من مرة ، على لسان قادتها العسكريين والسياسيين ، وواضعي مخططاتها واستراتيجيتها ، انها بحاجة الى مصادر المياه اللبنانية ، اعلنت ذلك قبل ولادة العمل الفدائي ، وقبل وجود الفدائيين على الارض اللبنانية .

واذا كانت اليوم تبرر ضرباتها للجنوب اللبناني بالوجود الفدائي فيه ، فذلك التبرير لا يغدح احدا ، وهو لم يطرح فعلا من جانب اسرائيل ، الا لغايات تخدم هدفها الاساسي ، ومن هذه الغايات قضم التلاحم القائم بين الجماهير والعمل الفدائي واياهما السذج والبسطاء ان هذا العمل هو هدف هذه الضربات ، وسببها المباشر .

ولعل من ابرز غايات التبرير الاسرائيلي هذا - واسرائيل تعرف طبيعة النظام الحاكم في لبنان وجوهر مقوماته - اعطاء هذا النظام التفطية اللازمة لمجزئه التمادي المتعمد وتثبيتته على هذا النمط من السلوك ، بحيث يتيسر لها ان تكون هي التحكمية فعلا بالارضاع اللبنانية ، وببعض يتبناها ان توفر الامان المطلق لحدودها الشمالية عن طريق جر النظام اللبناني الى الاسهام في توفير هذا الامان ، الى ان يعين اوان تعديل هذه الحدود على الشكل الذي يحقق اطماعها ومآربها .

وانه لما يبعث في النفس المرارة والثورة ان ينساق النظام اللبناني ، منذ قيام اسرائيل ، في هذا الاتجاه ، وان يتخلى المسؤولون فيه ، بمختلف عهوده ، عن لعب الدور التاريخي الذي تقتضيه طبيعة المرحلة ، واخطار التوسع الصهيوني ، وضرورات الدفاع عن الوجود ، فاذا بلبنان ، على مر الايام ، يزداد جنوبا عن السبيل السوي ، وبدلا من ان يتحول الى دولة مجابهة ، تتسلح بارادة الكفاح عن حرمة التراب اللبناني ، وكرامة انسانه ، وتعشد كل امكاناتها وطاقاتها وهي كبيرة وكثيرة لقارة العدو ، واللود عن المصير ، اذا به يتحول كليا الى دولة خدمات « ترفهية » في رأس همومها ، اجترار المعجزات ، لانجاح مواسم السياحة والاصطياف ، وتوفير الحرية بلا حدود للراسمال الجشع ، وتعويد الشعب - عن طريق افيسون وسائل الاعلام - على اللامبالاة ، واستشعار الضعف ، وتعميق حس التخالذ ، وطبع الناس على انهزامية اقل ما يقال فيها انها مخجلة لا تليق ببلد يتباهى امام الدنيا بان القيم الانسانية ليست الا بعضا من ذاته ، وجزءا من امجاده .

ونتيجة لهذه السياسة التخالذ ، والتربية اللاوطنية ، ظل لبنان وطننا مستضعفا سائب الحدود ، مستباح الاجواء ، مسحوق الكرامة ، وهدفا سهل النال لاطماع العدو الصهيوني ، الذي يحلو

له ان يعرض عضلاته فوق ارض لبنان وفي اجواله ، لانه واثق ان هذا العرض لن يكلفه شيئا ، فهو بمثابة نزهة عسكرية ممتعة ، او مناورة مسلية بالذخيرة الحية .

ولعل من اذل المواجهات التي يواجه بها الحكم احداث الجنوب ، هربه الى المنظمات والمحاقل الدولية شاكيا باكيا ، وارتداده الى المواطنين بعد ذلك ، معزيا بضحاياهم ممتدحا صمودهم ، مطرا اياهم وعودا بالتعويض المادي كان هذا التعويض التافه غالبا ، يستطيع ان يرد شهداء ارواحهم وللمواطن كرامته التي انتهكت ، وللارض حرمتها التي دبست ، وللنفوس طمانينتها التي فقدت ... ثم لا تمضي ايام .. حتى ينسى الحكم وينسى الحاكمون ويعود المسؤولون الى همومهم الصغيرة ، التي يحاولون بها خنق طموح هذا الشعب الصابر وتقزيم دوره التاريخي الذي توهله كفالاته لان ينزع دوما الى الشموخ والبطولة .

انطلاقا من هذه الحقائق يبادر اتحاد الكتاب اللبنانيين ، متسلحا باخلاصه للبنان الوطن اولا ، وبالشجاعة الادبية التي تفرضها حرمة الفكر ثانيا ، الى تقرير ما يلي :

(١) اعتبار الدولة متخلفة عن واجبها القانوني البدهي ، اذ ان ميرد وجودها هو حماية الشعب ، والدفاع عن ترابه الوطني ، والتدفع بشتى الوسائل من اجل هذه الغاية . والدولة حين تفرط بالامانة . محتمية بمجزها المصطنع ، تكون قد انتهكت علاقتها التعاقدية مع الشعب ، وجاز لهذا الشعب ان يحاسبها اشد الحساب .

(٢) التوجه الى الشعب اللبناني صاحب القضية ، والاهابة به كي يمارس سلطانه ودوره ، لتحيل الدولة على ان تتحول الى دولة وطن ، لا ان تظل دولة خدمات ترفهية ، وفي هذا النطاق ، العمل بشكل خاص ، على تحويل الاقتصاد اللبناني من اقتصاد احتكاري ابتزازي ، فوضوي ، الى اقتصاد معركة ومجابهة ، بكل ما يعنيه التعبير من جدية وتخطيط وخطورة .

(٣) الاصرار على ان الثورة الفلسطينية هي من انبل اللواهر التحررية المعاصرة ، وعلى ان واجبا الوطني والقومي يقتضيانا تشييطها على نطاق الوطن العربي كله ، وحمائتها ، والالتحام بها ، واعتبار حقها في الانطلاق ليس فقط من لبنان بل من كل ارض عربية ، حقا مستمدا من مبدأ اعتبار المعركة معركة المصير العربي .

(٤) تحذير المواطن اللبناني من الوقوع في فخ المنطق الدعائي الاسرائيلي الخبيث ، الذي يحاول ان يغطي مظامه التاريخية في الارض اللبنانية ، عن طريق التركيز على ان الخطر على لبنان ناشئ عن وجود الفدائيين فوق ارضه ، وتوعية هذا المواطن بحيث يدرك ان كل ممارسة عملية ، او اي توجيه اعلامي في هذا الاتجاه انما هو محاولة مقصود بها تحويل الانظار عن العدو الحقيقي ، واسهام في تزييف الحقيقة ، وتحوير لوجهة المعركة ، وتمزيق للبنان من الداخل .

(٥) لقد آن الان اي نذكر ان الولايات المتحدة الاميركية هي التي تطعننا بيد اسرائيل حين تمدها بالآلات والدمار والعلمون ومقومات الاستمرار وان المسؤولين اللبنانيين ، رغم وضوح هذه الحقيقة ، ما فتئوا يتجاهلون هذا الواقع ويتكبرون لمشاعر الجماهير حين يتطوعون لحماية المصالح الاميركية في وطننا ، وان من حقنا في معرض الدفاع المشروع عن النفس والمصير ان ننبري لضرب هذه المصالح اني وجدت ،

وان نفضح تبعية الحكم لزعيمه العسكري الاستعماري العسكواني المجرم .
(٦) اننا نشجب منطق المسؤولين الذين يتهمون كل صوت مخلص يرتفع بالنقد والتنبه الى مخاطر سياستهم التخاذلية الاستسلامية بأنه ينطلق من منطق الزايدة ، لان النظام الديموقراطي كما نعرفه يحتم على كل مواطن ان يرفع صوته بتقد الحكم واتهامه حين يتنكر لمسؤولياته في الدفاع عن الوطن والمواطن .

(٧) لا يكفي تحويل اقتصادنا الى اقتصاد معركة ومجابهة ، بل يجب تحويل مجتمعنا كله الى مجتمع مجابهة ، عن طريق الاسناد النفسي والعسكري ، والقضاء على روح اليوذة المتفشية في المجتمع ، وذلك بالاسراع في اقرار مشروع التجديد الاجباري وتنفيذه وحشد الامكانيات الوطنية كلها من سياسية وافصادية وثقافية لغرض معركة الكرامة والصبر .

السودان

من : حسب الله الحاج يوسف
معرض التراث والفن . .

استهل المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون باكورة نشاطاته باقامة معرض كبير للتراث والفن ، وذلك في خلال ايام العيد الثالث لثورة (٢٥ مايو) . وفي الجناح المخصص لمعرض الفنون الشعبية قدمت هيئة المعارض جهدا ملموسا . انعكس في فزارة الاشياء المعروضة ، وفي تعدد انماطها . مما يدل على ان هذه القطع الفولكلورية جمعت من مختلف مناطق السودان .

كانت العروض عبارة عن نماذج للآليات القومية ، والاسلحة البيضاء من : حرا ، وفؤوس ، وسيوف ، ومعدات زراعية ، واوعية فخارية وادوات موسيقية ، مع مجموعة خلابة من المنسوجات المزخرفة ، والصناعات اليدوية من منسوج ، ومصفور ، ومقود ، وما الى ذلك .

وشارك قسم التصوير الفوتغرافي بوزارة الاعلام والثقافة ، مع بعض الهواة ، والمحترفين بلوحات طبيعية رائعة ، نجح مصوروها الى ابد الحدود في اختيارها والتقاطها . . غير ان الصورة التي عرضت بها هذه الاشياء افسدت رونقها ، اذ كانت الطبول والآلات الموسيقية كالربابات وغيرها من المنوعات المختلفة مبعثرة على طاولات مستطيلة بطريقة خالية من اللوق والتنسيق ، وكانت اللوحات الفوتغرافية ملصقة على الجدران بلقوس واضطراب .

كذلك قدمت دار الوثائق المركزية انماطا من المخطوطات والوثائق الاثرية التي يرجع تاريخ بعضها الى عهود مملكة الفونج . والحكم التركي ، والمهدية . . كانت بعض هذه الوثائق تعبر عن رحلة « اوبا شلي » في بلاد النوبة ، ومكتوبة باللغة التركية ، وبينها وثيقة يرجع تاريخها الى ما قبل المهدية ، وبعضها من عهد السلطان علي دينار بن زكريا حاكم منطقة دارفور المتاخمة لجمهورية ليبيا العربية . كما تضمنت معروضات دار الوثائق صورا لخطابات اثرية متبادلة بين ابطال ثورة ١٩٢٤ ، من بينها خطاب بخط الشهيد البطل علي عبداللطيف ، ارسله الى صديقه الشاعر توفيق صالح جبريل ، وخطاب آخر بخط الزعيم الوطني محمد احمد المهدي ارسله الى نائبه الامير محمد خالد .

وكان هذا القسم ، قسم الوثائق رائعا جدا ، خاصا وان المشرفين عليه يغنون باستعداد ودود للرد على جميع الاستفسارات التي تصدر من الفضوليين ، وعشاق الآثار والبحث المحنطة .

وكان عدد الكتب المعروضة لا يقل عن سبعين كتابا نشرت لادباء

وباحثين سودانيين خلال العام المنصرم .

هذا عن جناح التراث ، اما جناح الفن التشكيلي فقد عرضت فيه اكثر من اربعين لوحة . وقطعة فنية ، بين تصوير زيتي ونحت على الخشب والحديد واعمال الصلصال ، لفنانين يمثلون مختلف الانماج والاتجاهات .

ويمكن تصنيف المشتركين في هذا المعرض على النحو التالي :
أولا : فئة الفنانين الاساتذة ، منهم : بسطاوي بغدادي ، واحمد شبرين ، وموسى الخليفة ، ومجدوب رباح ، وحامد العربي ، وكمالا ابراهيم ، وعبد الجابر البدرى ، ومحمد عتيبي ، وحسن عبدالهادي ، وتاج السر محمد ، واحمد اندريس ، ومحمود محمد ، ومحمد سليمان ، واحمد عبد العال .

ثانيا : فئة طلاب الفنون : عصام احمد ، وعمر صبير .
ثالثا : فئة الهواة ، ومنهم فقط احمد سالم ، وقد رفضت اللجنة المحكمة انتاجه ، وحرمت من العرض !

والمدعش في هذه القضية التي لا نعرف كيف تمت صياغتها ، ان اللجنة لم تقصر رفضها على اعمال الفنان احمد سالم وحده بل لقد رفضت اعمال معظم الفنانين الشبان ، الذين حاولوا ان يظهرُوا أعمالهم في هذه المناسبة المتاحة ، ومن خلال التصنيف المشار اليه يتضح ان (الفئة) التي سيطرت على المعرض هي فئة الفنانين الاساتذة ، وقد يتغنى التمجيد حين نعلم ان جميع اعضاء اللجنة التي اوكل اليها المجلس مهمة التقييم ، والرفض ، والقبول هم من فئة الفنانين الاساتذة ، الذين استيعبوا انتاج جميع الهواة وطلاب الفنون ، ومعظم هؤلاء من الشبان المحترفين ، وان اللجنة الموقرة هي أول من يعرف ان هؤلاء الشبان الفنانين هم من اكثر العاملين في هذا المجال نشاطا ومقدرة وابداعا ، ومع ذلك فقد نسيت اللجنة - مع احترامنا لجميع اعضائها - ان تعرفها هذا قد تسبب في اضماعاف المعرض ، وزاده فقرا على فقره المدقع . . ثم ان المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون - وهو الذي استهل باكورة نشاطاته بهذا المعرض - تؤكد لوالحه بأنه سيفسح صدره لاحتضان جميع الفئات المشتغلة بالآداب والفنون . واذا كان الامر كذلك ، فما هو التفسير لسلوك لجنة الاساتذة الكرام الذين ابدوا كل عمل الا اعمالهم « هم » أنفسهم ، وهي اعمال يؤسفنا ان نقول انها ضعيفة للغاية . حتى انها لا تستحق اي مجهود يبذل في سبيل القاء الضوء عليها .

نعود لنؤكد ان المجلس قد قام اساسا لاحتضان هذه البراعم الواعدة ، وان السر الكامن وراء ظاهرة الرفض هذه لا يخفى على احد . انه مشكلة الصراع (الابدي) بين (الجديد) وبين « القديم » بين (الحياة) وبين (الموت) . بين العقول المتشوفة المتفتحة للضياء ، وبين التحجر والتخلف والجمود . . وهذا ولا شك ملمح ردى من ملامح هروبينا ، وتحاشينا المستمر للمواجهة الحاسمة وبما كان مفروضا علينا ان نواجهه بالعراة والصرامة الايجابية .

ابراهيم الصلحي وهوموم الثقافة

احد اهم الاعمال التي تنبعت اليها حكومة السودان مؤخرًا اختيارها الموفق للاستاذ الفنان ابراهيم الصلحي ، مطبقة بذلك شعارها الاثير : « وضع الرجل المناسب في المكان المناسب » حينما عينته امينا عاما للمجلس القومي لرعاية الآداب والفنون ، وبالرغم من ان هذه الوظيفة محددة بقوانين المجلس ، ومقتصرة على صلاحيات واضحة ، الا انه فيما يبدو لنا ان هذه الصلاحيات قد ازدوجت بين هوموم المجلس ، ومشاكل مصلحة الثقافة التابعة آتيا لوزارة الاعلام ، والتي يزعم فصلها كوزارة خاصة مازالت غائبة عن الحضور .

وابراهيم الصلحي من مواليد سبتمبر عام ١٩٣١ بمدينة امدرمان

وحدد سماتها المؤرخ الدكتور أحمد الزين صفيرون ، المحاضر بمعهد الدراسات الإضافية بجامعة الخرطوم ، بحكم اهتماماته ، وتبسمه لتاريخ الفنون ، ومن أبرز شخصياتها ، بعد « الصلحي » الاساندة : أحمد محمد شبرين ، وكمالا ابراهيم ، وموسى الخليفة ، ومجنوب رباح ، وحامد العربي ، وحسن الهادي وآخرون ...

وقد يتساءل المرء بحكم ان « الصلحي » كفنان حديث يعيش في هذا الخضم الهائل من التيارات ، والاتجاهات والحركات الفنية التي تتخطى بعضها نسخا وتجاوزا ، ما هو اتجاهه ، وما هو تكوينه الفني؟ ضمن حوار طويل دار بيني وبينه في مكتبته نفى « الصلحي » انتماءه الى أي مدرسة معينة ، مؤكدا انه لم تكن هناك روابط في بداية تكوينه الفني تربطه باتجاه من هذه الاتجاهات المصطنعة ، سوى انه منذ أن فتح عينه على الحياة ، وجد كل ما يدور حول البيئة التي ترعرع فيها مثيرا للتأمل والانتباه : زخرفة الجدران ، منحوتات الابنوس وسن الفيل . أواني (القرع) المنقوشة بالنار ، والواح القرآن المزخرفة .. والتصنيف الغريب لشعر بعض قبائل السودان، حيث تصفر الفتيات الجميلات شعورهن ، مع اضافات للترتين بالأسطرة ، وحلى الذهب والخرز الملون . كل هذه الأنماط والرموز الثقافية التي يصنعها الفنان الشعبي البسيط في مظهره ، العظيم في جوهره ، هو الذي ألهمه قيمة اللونية والشكلية ، فعمل على تطويرها بالجهد والمثابرة ، حتى بلورها في مفهوم فني حديث .

وبعبارة عن المدارس الفنية المعاصرة يؤكد « الصلحي » ان معلمه الحقيقي هو هذا الفنان المغمور (ود البلد) . منه بالذات حاول استشفاف مآثر ثقافتنا الأصيلة ، وقيمها التي نعملها في صدورنا .. ومع الصقل والعانة والتجربة والمقارنة تجاوزها الى استطلاق التعابير الصامتة والهمس الذي تحجر على الشفاه في اعمال تشكيلية مجسمة. ونستطيع ان نقول ان « الصلحي » يبدو من خلال رؤيته هذه يشبه الى حد ما الفنان الإيطالي دي كريكو ، والذي وصفه النقاد بان روحه روح شاعر أكثر منه روح رسام ، فهو الذي قال : « نحن يامن نعرف رموز الابجدية اليتافيزيقية نعرف مبلغ انفعالات الحزن والسرور الكامنة وراء باب مقفل ، أو عند منطفئ طريق ، أو خلف حوائط غرفة ، أو داخل صندوق مقلق .. » ، ولذلك لا نرى حرجا فيما اذا اقحمناه في زمرة الفنانين اليتافيزيقيين برغم نفيه للانتماء . أو التائر بالمدارس ، الفنية المعاصرة ، خصوصا وأنه فنان شديسذ التائر بالمغاهيم الدينية ، وبكل ما طبقه الانسان منها في حياته اليومية والجماعية ، مثل حلقات الذكر التي يقيمها الدراويش بازيائهم المرقعة، وقلنسواتهم الطويلة التي تتدلى منها الشراشف ، واللامع الصوفية في السودان تواجهك في كل مكان ، لان آثارها انطبعت في معظم تصرفات الناس وسلوكياتهم : في ايمانهم بالقباب الكثيرة المنتشرة على ضفاف النيل الازرق ، والمزخرفة بالجوخ والنحاس ، وفي انماط العبادات والشعائر الممارسة ، وفي المواظبة على ضرب الطبول (النوبات) في ليال معلومة في الاسبوع ، وفي مدائح المتصوفة المصحوبة برنين الطار ، وهذه الاخيرة ظاهرة لا يني المرء يراها أينما توجه في الميادين العامة وخاصة في ميدان (الامم المتحدة) بالخرطوم ، وحول حلقة الطار تتحلق الجماهير ، بعضهم يرقفون في حالة وجد أشبه بالفيبوبة، وبعضهم يرقصون مع الايقاعات والترانيم ، وكل هذه المظاهر توحسي ولا شك للفنان الحقيقي بفيض من أحاسيس المحبة والوفاق ، ويصبح الرسم والحالة هذه في رؤية « الصلحي » معادلة خلق موضوعية لمرئيات يومية تنعكس على حواسه بصخبها وهذونها ، وضجيجها ، وارتعاشاتها ، وعلى الرغم من أن الكثير من هذه المشاهد يظل غائما في تخوم المعنويات الا أن الفنان الاصيل الذي هو من وزن الفنان « الصلحي » يستطيع ترجمتها بلمسات بسيطة . سحرية الى واقع محسوس ، ولا غرابة في ذلك ولا استحالة بالنسبة للفنان الحق ، فحتى كلمات الاغنية الصغيرة يمكن للشاعر البدع ان يحيلها الى ملحمة



« الميلاد الجديد لصدى اصوات احلام الطفولة » :
لوحة لابراهيم الصلحي الظاهر في الصورة

المرقة ، اتم تعليمه الثانوي ، ثم التحق بكلية غردون التذكارية ، ثم واصل دراسته الجامعية بلندن وذلك ما بين عام ١٩٥٤ و ١٩٥٧ ثم تلقى دراسة أخرى بجامعة كلومبيا بالولايات المتحدة ، وحضر عدة كورسات دراسية تخصصية . عمل فترة بكلية الفنون الجميلة التطبيقية في المعهد الفني ، كان خلالها يشغل منصب كبير المحاضرين ، ورئيسا لقسم الرسم والتلوين ، وقد كانت أغلب اختصاصاته أكاديمية بحتة .. وقبل ما ينيف على الستين تغلى عن التدريس بالمعهد ، وهاجر الى المملكة المتحدة نتيجة لظروف خاصة ، وهناك فكرت وزارة التربية والتعليم ان تستغل مواهبه فعيثته بمكتب الملحق الثقافي السوداني بلندن ، وظل يباشر خلال وجوده هناك اعمالا ادارية بوصفه مساعدا للملحق الثقافي ، حيث كان مسؤولا عن ادارة شئون المكتب وحساباته لمدة سنتين بالتقريب .. واخيرا تم تعيينه امينا للمجلس في يوم ١٩ ابريل ١٩٧٢ . وتقديرا لخبراته الاكاديمية مع مكتبساته الادارية ، بتفامل المهتمون بشئون الفكر ، ويرون انه سيجعل من هذا المجلس صرحا اناسيا عظيما يفرح حياتنا المجذبة الفلما بفيض سخى من ضروب الثقافة .

و « الصلحي » كفنان يعتبر من اشهر فناني السودان على الاطلاق بدا حياته الفنية عضوا مؤسسا باتحاد الفنون الجميلة ، اقام اول معرض له بالخرطوم عام ١٩٦٠ بمفرده ، ثم اشترك في عدة معارض في مختلف اقاليم السودان كما قدم مجموعة معارض في كل من : لندن - ادنبرة - دبلن - باريس - برلين - فرانكفورت - نيويورك - كلكتا - نيجريا - نابروبي - الجزائر - وكان يعكس في معروضاته تلك خصائص (مدرسة الخرطوم) وهو يعتبر احد أهم ركائزها .

ومدرسة الخرطوم كما اشرنا اليها في رسالة سابقة باحداعداد مجلة « الآداب » الماضية ، مجرد تجمع لحزمة من الفنانين العاملين في مختلف المناهج والاتجاهات ، لا هدف معين يجمعهم ، ولا اتفاق مبدئي يربطهم ، سوى النظرة المتقاربة المركزة صوب الجذور الثقافية المحلية ، والاشترك في نطاق العناصر التي تتكون منها هذه الثقافة . وبمعنى آخر الرجوع الى اصل الثقافة العربية الاسلامية الافريقية، واستخدام كافة رموزها واشكالها ، ومكوناتها ، الى جانب تطوير الخط العربي في قالب تشكيلي معاصر ، وقد ابتكر تسمية هذه المدرسة

ثرية تحتوي على الكثير ، كما يمكن ان تعبر كلمات قصيرة موضوعية في امكانها عن مأساة مفقودة .

تلك هي اذن رؤية « الصلحي » وعوامل تكوينه السنودة بمزيجات البيئة الفنية بالرموز والتي ترمع في احضانها ، حيث تقص جدران الحجرات بملصقات من الصور : ابو زيد الهلالي ، والزناي خليفة ، والوزير سالم ، وعنترة ، والجساس ، والبراق النبوي الشريف والحسن والحسين ابني فاطمة الزهراء . ومن حول كل ذلك نسيج من صفائير السعف الملونة المصبوغة (بالفتاة) ، وانماط الحلى المصنوعة من الذهب واساور الفضة والعاج ، والاقنح الزخرفة المنحوتة من جنود الاكاشيا نيلوتكا والهوفني . ان جميع هذه المظاهر الشعبية الطبيعية والمصنوعات البسيطة اليدوية ، والتي لا يابه بها الكثيرون ، ولا يعيرونها اهتماما ، استرعت تفكر « الصلحي » ، حتى وصل عبرها الى حلول اربية ، ونتائج ابداعية نادرة ، انفرد بها دون سائر الفنانين النصفين ضمن اطار (مدرسة الخرطوم) ، وبذلك تمكن من ايجاد عالم خاص به ، احس فيه بالراحة الحقيقية .

تلك نبذة موجزة عن الرجل الذي تبوأ امانة مجلس الاداب والفنون ، مع انطباعة من تكوينه الفني ، خرجت بها الى مقابلة عابرة تمت بمكتبه .

بينما كنت اختزن في ذهني اسئلة عديدة حول مسائل تتعلق باعمال المجلس ، وفي نفس الوقت تشير جدلا كثيرا .. من بين تلك المسائل ان من ضمن ما استهل به المجلس اعماله تأسيس جوائز تقديرية ، وتشجيعية ، وتكريمية قد تتم ترشيحات مستحقيها من قبل لجان تنبع من شعب المجلس نفسه ، وقد دار لفظ هنا وهناك بين صفوف الادباء والمهتمين بشئون الثقافة .

ولكل منهم رايه وجهة نظره في الكيفية التي ينبغي ان تتم بها عملية الترشيح والتوزيع وما الى ذلك ، وكمثال على ذلك يرى الاديب عبدالله حامد الامين ان لا يكون حجم الجوائز - اولا - وفي بدء نشاط هذا المجلس اضخم من امكاناته المبدولة في الجوانب الاخرى التي تقتضي التركيز في هذا الطور ، كقضية النشر ، ورعايته وتنشيط الاعمال الادبية والفنية على اوسع نطاق . لان انشاء الجوائز وتوزيعها قبل توسيع قاعدة النشر وتقديم اكبر قدر من الاعمال الادبية والفنية سيكون بمثابة العرص على الكماليات قبل توفير الضروريات . وليس القصد من ذلك تاخير الجوائز لاعوام اخرى بقدر ما تقصد ان لانشده السقف قبل تأسيس الارضية واقامة (الحوائط) الاساسية .
حسب الله الحاج يوسف الخرطوم

دار الآداب تقدم

الانسان الاشتراكي

تأليف

اسحق دويتشر

ترجمة جورج طرايشي

« اذا كان يخامرنا شيء من الاعتزاز لاننا كنا اول من قدم اسحاق دويتشر الى القارئ العربي عندما ترجمنا ثلاثا من دراساته في « تجارب اشتراكية » الصادر عن « دار الآداب » فان قدرا اكبر من الاسي يساورنا اذ تقدم له في الدار نفسها آخر ما كتب : « الانسان الاشتراكي » .
« ان هذا الكتاب يضم ، فضلا عن الفصل الاول من سيرة لينين التي حال موت المؤلف دون اتمامها ، خمسة نصوص تكفي عناوينها وحدها للدلالة على مدى اهمية المشكلات التي تناولها بالتحليل : « الماركسية في عصرنا » و « الانسان الاشتراكي » و « جذور البيروقراطية » و « حول الاممية والنزعة الاممية » و « التيارات الايديولوجية في الاتحاد السوفياتي » .
« وفي هذه النصوص يبرز وجه دويتشر منظرا ماركسيا ثوريا من غير ثرثرة واوهام ، وواقعا من غير مساومة واستسلام . ولعل اهم ما يميز تفكير دويتشر هو تفاؤله .. وقد عبر قبيل وفاته بايام عن ثقته بان القرن العشرين لن تطوي صفحته الا ويكون قد قام في العالم شيء اسمه « ولايات اوربا الاشتراكية المتحدة » كما يكون الاتحاد السوفياتي قد انجز بناء الاشتراكية بعد ان يتحرر نهائيا من شوائب التركة الستالينية ... »

« اشتراكية مبنية على الحرية : ذلك هو جوهر مذهب دويتشر واساس مفهومه عن « الانسان الاشتراكي » ومفتاح موقفه من التجربة السوفياتية في بناء الاشتراكية ... »

من مقدمة المترجم

صدر حديثا - ثمن النسخة ٤ ليرات لبنانية او ما يعادلها

قراءات العدد الماضي من الاداب

- تابع المنشور على الصفحة - ١٥ -

ان هذا النتاج يحتوي على اعمال فنية صيغت بأشكال « رمزية » وحتى « سرالية » ، واعمال اعتمدت طريقة السرد والحدث المتنامي ، واعمال مركبة بشكل مونتاج سينمائي ، واعمال اتخذت الشكل الملحمي ، واعمال تجلت على شكل أسطورة ، ومئات وآلاف الطرق الفنية المختلفة ، وحتى المتناقضة ، نراها ضمن هذا النتاج الفني ، المتنوع ، الواسع ، على نطاق العالم ، والمندرج تحت هذا العنوان العام « الواقعية الاشتراكية » .

ان طريقة آيتماتوف ، مثلا ، وخصوصا في اعماله التركيبية وشبه الرمزية الاخيرة ، جاءت تختلف تماما عن طريقة شولوخوف السردية والملحمية معا .. وطريقة المخرج السينمائي إرنستين فسي ديالكيتيك الصورة والمونتاج ، تختلف كذلك عن سردية المخرج غراسيموف مثلا .. وكما جاء في حديث لسيرغي سميرنوف مع مجلة « الطريق » (العدد ٥ و ٦ سنة ١٩٦٨) فان « فلانطين كاتاييف ، مثلا ، في مؤلفاته الاخيرة اعطانا اشكالا طريقة ومعاصرة جدا تختلف عن الكتاب السوفيات الآخرين . فلكل أسلوبه الخاص واشكاله المتكررة : طريقة يوري نغيبين تختلف كليا عن طريقة ايلينا غريكافا ، وطريقة غريكافا تختلف كليا عن طريقة كازاكوف ، وطريقة هذا تختلف عن طريقة اكسيونوف او طريقة بلاتونوف ، وهكذا » ... واذا نظرنا الى النتاج الفني العربي المندرج تحت هذا العنوان نجد ان لكل كاتب امييل طريقة فنية تختلف تماما عن طريقة كاتب اصيل آخر ، رغم ان الفهم الاولي للواقعية الاشتراكية مارس تأثيرا سينا ، خلال فترة سابقة ، في افكار الطرائق الفنية لكتاب هذا الاتجاه ..) .

... وبالفعل ، فان فهم الواقعية الاشتراكية بوصفها « طريقة فنية .. الخ » كاد يحصر النتاج الفني لكتاب هذا الاتجاه ، بالسرد التراكمي للاحداث في القصة والرواية ، وبالتنامي البسيط للصورة ، وللمعنى ، في الشعر !.. وخطر هذا الفهم انه يمنع الاكتشاف ، وبالتالي يقتل الابداع الحقيقي ، والاصالة ، ويقيم حاجزا سميا بين الاديب وبين واقع ان الفن الاصيل هو دائما عملية اكتشاف ، وهو دائما اضافة جديدة لما سبق .

وعلى صعيد النقد ، أدى هذا الفهم الضيق للواقعية الاشتراكية الى تصسف في الحكم على اعمال ادبية هامة لمجرد ان طريقتها تختلف عن التصور الخاطئ للطريقة التي الصقت بالواقعية الاشتراكية !!

ماذا يجمع ، اذن ، بين هذا « الواقعي الاشتراكي » وذلك من الاتجاه نفسه ؟.. لقد رأينا ان « الطريقة الفنية » الواحدة لا يمكن ان تجمعهما ... فالطرق الفنية تكاد تكون بعدد الكتاب أنفسهم !

واضح ، من خلال تاريخ ظهور تعبير « الواقعية الاشتراكية » ، ومن خلال ايراد اسماء الكتاب الذين يصح ان يندرجوا تحت هذا العنوان ، ان هذا التعبير يشمل ، اساسا ، الكتاب والادباء والفنانين الماركسيين او الاشتراكيين بشكل عام . هذا يعني ان هؤلاء الكتاب والادباء والفنانين ينطلقون في اعمالهم الفنية ، كما في حياتهم ، من موقف (موقف) عام تجاه الناس والاشياء والاحداث ... هذا الموقف الماركسي ، الواعي لطبيعته الطبقة ، هو ما يميز كتاب الواقعية الاشتراكية عن الآخرين . ومن شان هذا الموقف ان يقضي رؤية الفنان لحركة الواقع ، فيراها في شمولها وتعمدها وترباطها وخصوصا في تطورها الثوري . هذه الرؤية الجديدة والفنية لحركة الواقع ، والمستندة الى موقف طبقي اساسا ، تتجلى ، عند الفنان ، في طرائق واشكال واساليب وبني لا يمكن ان يحدها خط واحد ، ابيض او اسود ، ولا اطار محدد مهما يكن واسعا ، فكما ان الحركة لا حدود لاشكال تجليها في الواقع ، فان حركة الواقع في الفن ، لا يمكن ان تحدها « طريقة فنية ابداعية » .. واحدة ..

... فالواقعية الاشتراكية ، اذن ، ليست « طريقة فنية

كثيرة من النقاد في هذا التيار لا تزال تتناول العمل الفني بذهنية الرجل السياسي ، او عالم الاجتماع ، فتناقش هذا العمل سياسيا ، وطبقيا ، كما لو ان هذا العمل مجرد رأي سياسي ، او موقف طبقي ، دون اعتبار لخصوصية العمل الفني ، ودون رؤية (نقدية - فنية) لبنائية هذا العمل (كواقع فني) بالدرجة الاولى ، له جلوره واصوله - بالطبع - في الواقع الموضوعي ، ولكن - على كل حال ، ليس مجرد انعكاس آلي لهذا الواقع ، ولا هو حتى مجرد ترجمة ، بالصور والرموز ، للواقع او للموقف السياسي والطبقي ، بل هو اكثر من اعادة خلق الواقع ، انه منذ يتكون ، كواقع فني ، يصبح هو واقعا موضوعيا ، مضافا ، استثنائيا وفريدا ومن نوع خاص . لهذا فان اية دراسة لهذا العمل الفني خارج نوعيته الخاصة هذه ، خارج بنيته المميزة ، تصبح دراسة عن « علاقة » هذا الاثر بالواقع السياسي او الطبقي ، وليست دراسة للاثر الفني ككل ، وبوصفه فنا بالدرجة الاولى .

هل خرجنا عن الموضوع ؟.. لا اعتقد .

ذلك ان مقالة عبد الكاظم عيسى تطرح وتورد بعض الاستنتاجات والتعاريف والاقتوال ، في « الواقعية الاشتراكية » ، نرى انها لا تزال تدور في اطار التعميمات المجردة ، او الاحكام الوحيدة الجانب ، او الآلية في الاكتفاء بالتفسير السياسي للعمل الفني .

فلنحاول ان نطرح للنقاش ، من جديد ، بعض هذه القضايا :

يورد الكاتب قولاً للدكتورة سعاد محمد خضر جاء في كتاب لها بعنوان « الواقعية الاشتراكية كما يراها الواقعيون الاشتراكيون » . وهو يورده في معرض التسليم به ، لا مناقشته . هذا القول يتخذ صيغة التعريف المسلم به .. تقول : « .. والواقعية الاشتراكية هي طريقة فنية ابداعية للتعبير عن الواقع عبر افكار الاشتراكية ، انها مفهوم الانسان الجديد والبطل الابجائي للمصر » .. (جاء هذا القول في الصفحة ٩٠ من الكتاب المذكور) .

لا اعتقد ان هذا (القول - التعريف) هو صياغة خاصة للدكتورة سعاد خضر .. ذلك ان الكثيرين من النقاد ، والادباء ، اصحاب هذا الاتجاه ، في بلادنا العربية ، وفي غيرها ، سجنوا أنفسهم ضمن هذا الفهم الضيق لمعنى الواقعية الاشتراكية . ونتجت عن هذا الفهم احكام تعطي صورة متزمتة وضيقية وفقيرة ، وغر صريحة ، عن النتاج الفني ، وعن المواقف النقدية ، لاصحاب هذا التيار ، في بلادنا العربية والعالم .

فاذا حصرتنا الواقعية الاشتراكية بكونها ، مثلا ، « طريقة فنية ابداعية ... » وحاولنا ان نرى - من خلال هذه الصيغة - الى واقع النتاج الفني ، هنا وفي العالم ، المندرج تحت هذا العنوان ، لرأينا ان هذا النتاج اغنى ، واكثر تنوعا ، واوسع بكثير وبما لا يقاس ، من ان ينحصر في « طريقة فنية ابداعية » واحدة !.. قد نستطيع القول ان « الرمزية » هي طريقة فنية ، او ان « السريالية » هي طريقة فنية ورؤيا معينة ، وان « التعبيرية » قد تندرج في هذا الاطار .. (رغم اننا لا نوافق اصلا على الحسم في مثل هذا التصنيف) ولكننا لا نستطيع القول ان الواقعية الاشتراكية هي « طريقة فنية » ، لسبب بسيط ، واقعي ، وملموس ، هو : ان النتاج المندرج تحت هذا العنوان العام لا يتجلى في طريقة فنية واحدة معينة .. بل اكثر من هذا نقول :

إبداعية .. الخ » .. ولا هي مذهب أدبي محدد محدود .. بل هي (موقف) .. بمعنى أن النتاج الفني ، والنقدي ، للكتاب والادباء والفنانين المطلقين من موقف ماركسي طبقي تجاه الناس والأشياء والأحداث ، أن هذا النتاج ذا الطرائق الفنية المتعددة والمتنوعة والمختلفة ، يؤلف بمجموعه تيارا مميزا في الحركة الأدبية والفنية في بلادنا العربية وفي العالم ، أطلق عليه اسم « الواقعية الاشتراكية » .

★ ★ ★

على أن هذا المفهوم العام للواقعية الاشتراكية ، تفرعت عنه ، عندنا وعند غيرنا ، عدة مفاهيم ورد بعضها في مقالة عبدالكاظم عيسى ، وتحتل أيضا بعض النقاش ، سواء على صعيدها النظري أم على صعيد التطبيق والواقع الملموس للنتاج الأدبي نفسه في بلادنا :

... وأول ما أحب أن أشير إليه هو ذلك « التلخيص » الذي قدمه عبد الكاظم عيسى للأسس التي يعتمد عليها هذا الاتجاه النقدي (الواقعي الاشتراكي) في الأدب العربي .. فهو يقول أنه استخلص هذه الأسس من خلال رصده لما قدمه هذا الاتجاه النقدي من نتاج ، خاصة في العراق . وقد حصر الكاتب تلك الأسس بالنقاط التالية :

١ - تحليل الواقع الأدبي من خلال الواقع الاجتماعي والسياسي ، ومدى مشاركة الأدب في وعي وتغيير الواقع ، على أساس أن الضموم في الفن هو : الواقع الذي ينعكس الفنان في ضوء نظرة إلى الكون شاملة ، وفي ضوء مثل اجتماعية عليا .

٢ - محاربة الفكر الرجعي بكل أوجهه ، وفضح الأساليب التي يتغلغل فيها بين ثنائيا المعطاء الأدبي .

٣ - مطالبة الأدب بالالتزام الثوري ، وتخطي عقبات التطفل الفكري ، والتهرب والفسياح المستورد ، والوقوف أمام مهماته الجديدة موقفا فاعلا ، في صف الجماهير الكادحة ، وفي صف الثورة المستمرة .
٤ - التأكيد على أثر العمل الإبداعي ، وما يحققه هذا الأثر في نفوسنا ، بفضل الصور والكلمات والإيقاع .. الخ ، وما يحدثه من ارتباط وعواطف واحوال عقلية .. « وأن يثير في خاطرننا حوادث وافكارا من شأنها أن تعبتنا مع شيء أو ضده » .

٥ - التأكيد أيضا على الوحدة الدينامية للعناصر المكونة للعمل الأدبي .. فالضموم الجيد ، إذا لم يطرح بأسلوب وشكل جدين ، يصبح عملا كرويا ، لا يؤدي الدور الذي يلتزم القيام به ، ولهذا يؤكد الاتجاه ، أن هذا الأساس غير منفصل عن الأسس الأخرى التي سبقتة .

★ ★ ★

وأصح أن هذا التلخيص للأسس التي « تمثل اتجاه الواقعية الاشتراكية في النقد » يدل على أن هذا الاتجاه النقدي أقرب إلى دراسة الضموم والمعنى الاجتماعي والسياسي للعمل الأدبي ، منه إلى دراسة العمل الأدبي نفسه ، من الداخل ، كواقع فني أساسا ، وكبشنة جديدة صار لها حياتها الخاصة وقوانينها الخاصة أيضا ، رغم أن أصولها الأولية موجودة في الواقع الموضوعي الاجتماعي الذي مارس تأثيره على الفنان . ولعل الخطأ هنا ليس خطأ الكاتب الذي لخص لنا أسس هذا الاتجاه بقدر ما هو خطأ الكثير من كتابات بعض ممثلي هذا الاتجاه في بلادنا العربية .. ويبدو أن كتابات هؤلاء جاءت ، في البدء ، بمثابة ردة فعل على أولئك النقاد التقليديين الذين كانوا يدرسون العمل الأدبي كآلة معزول ومقطوع الأصول والجلود ، وليس له علاقة لا بالجمهور ولا بالصراع الاجتماعي ولا بالمرص ولا حتى بالثقافة المعاصرة له .. فجاء تقديم شكليا وعاجزا حتى رؤية العلاقات الداخلية للعمل الفني ، وظل عند حذود التحديث عن : المحسنات ، والبديع ، والعجالة ، والصور ، والسبك اللغوي ، ومطابقة المباني للمعاني ، .. إلى آخر هذا النوع من الوصف الغارجي الذي لم يفهم أساسا مسألة الشكل في البنية الفنية ..

ثم برز ممثلو اتجاه الواقعية الاشتراكية ، فجاءت بعض كتاباتهم كردة فعل على هذا النوع النقدي الغارجي ، قافزين بهذا إلى الجانب الآخر ، مركزين الحديث على : المعنى الاجتماعي والسياسي للعمل الفني ، ودور هذا العمل في المجتمع والثورة ، والاتجاه الكفاحي أو الانتمائي لهذا العمل ، إلى آخر هذه المفاهيم التي تصف منابع العمل الفني ، والمصب الذي يتوجه إليه ، وتدور (حول) العمل الفني نفسه ، دون محاولة جديدة للدخول إلى البنية الداخلية لهذا العمل ، كوجود خاص مميز، صار له استقلاله النسبي عن النابع، وعن المصب ، وحتى من الفنان نفسه ، مبدع هذا العمل .

ورغم القيمة الكفاحية - السياسية لهذا النوع النقدي ، وقيمته الفكرية كشكل من أشكال البحوث الاجتماعية عن دور الأدب والادباء في المجتمع .. فلا بد من القول - أو الاعتراف على الأصح - بأن القيمة (الأدبية - الفنية) لهذا النقد جاءت باهتة جدا ، وأحيانا معنومة ، وأحيانا كان الاكتفاء بالتفسير السياسي - الاجتماعي للعمل الفني يؤدي أيضا إلى خطأ سياسي في الموقف من الادباء والفنانين .

وحتى لا اتهم باعطاء لوحة سوداء عن هذا الاتجاه النقدي ، الذي أنا منه أساسا ، لا بد من التأكيد هنا أن كثيرين من المثليين الجدد لهذا الاتجاه ، في العراق والبلاد العربية الأخرى ، ومن بعض الذين استطاعوا تجاوز النظرة الوحيدة الجانب ، أخذوا يتعاملون مع النتاج الأدبي ، بروح جديدة ، أكثر عمقا ، وأكثر استيعابا لموقف الواقعية الاشتراكية ، في الفن ، وفي النقد ، وفي السياسة كذلك .

★ ★ ★

.. ومساءلة « البطل الإيجابي » في الواقعية الاشتراكية ؟ هنا ، لا بد لمثلي هذا الاتجاه من النقاد أن يتفاهموا حول حدود هذا المفهوم ، وحول أشكال تجليه ، وحول تطبيقه - نقديا ، وفنيا - في الحركة الأدبية عندنا .

ذلك أن النقل الحرفي لهذا المفهوم ، والتطبيق الضيق المتسلف له على أدبنا العربي ، أدى - في النقد طبعا وليس في الواقع - إلى طرد أعمال أدبية قيمة ليس من دائرة الفن فقط ، بل من دائرة الاتجاه التقني أساسا ، ثم تصنيف هذه الأعمال أنها « رجعية » أو هي فهي أحسن الأحوال « يروجوازية صغيرة » .. مجرد أن البطل فيها لم يكن إيجابيا ، ولم يكن اشتراكيا لما نريد ، نحن ، لا كما هو فسي الواقع !!

لا بد من التفاهم ، أولا ، على أن الأحكام النقدية ، والنظريات النقدية ، تتبع ، من دراسة الأعمال الفنية الإبداعية ، أساسا ، وليس العكس . ومن الطبيعي أن الكتابات النقدية والنظريات النقدية تمارس تأثيرها في الأعمال الفنية القليلة ، ولكن التأثير الحاسم في العمل الفني يبقى للواقع الاجتماعي نفسه ولقوانين العمل الفني ، وقوانين حركة تطور الفن .

فلما التقينا على هذا ، وانتقلنا إلى واقع الأمر ، نجد : أن مفهوم « البطل الإيجابي » قد صيغ على أساس وجود نتاج فني ومتنوع من الروايات والمسرحيات واللامع ، ظهر قبل وخلال وبعد انتصار ثورة أكتوبر ، حتى زمن صياغة هذا المفهوم ، في الثلاثينات تقريبا .. وكان البطل الإيجابي بارزا في هذا النتاج الفني نفسه ، كما كان في صدر الأحداث الواقعية نفسها . أي أن البطل الإيجابي في هذا النتاج الأدبي لم يظهر نتيجة تطبيق المفهوم النقدي النظري عن « البطل الإيجابي » ، بل العكس تماما هو الصحيح : لقد صيغ هذا المفهوم استنادا إلى النتاج الأدبي نفسه وبعد زمن طويل من ظهوره . مع العلم أن هذا المفهوم لا يشترط أن يكون « البطل الإيجابي » ، بالضرورة ، هو الشخصية الأساسية في العمل الفني .. أكثر من هذا : أن النطس الإيجابي لا يظهر أبدا كشخصية روائية ، في العمل الروائي العظيم « أسرة أرتامانوف » لكسيم غوركي ، ولا في روايته العظيمة الثانية

« كليم سامفين » ، حيث الشخصية الأساسية هي المثقف البرجوازي الفلق المقلب الضمير والذي يريد ان يغير الواقع ولكنه يخشى الثورة ، ويرجوها .

المهم ، في أدب « الواقعية الاشتراكية » ، هو : الموقف العام، التوجه العام للعمل الفني ، والتأثير الإيجابي العام له ، وليس مقدار « الإيجابية » في هذه الشخصية الروائية او تلك . بل قد يكون الطابع العام لجميع شخصيات الرواية هو النزوع السلبي ، ويكون الموقف العميق في هذا العمل هو موقف ثوري ، اساسا ، شان الاعمال الفنية الاصلية .

من هنا اجبني غير مقتنع بالقول الذي اوردته عبدالكاظم عيسى نقلا عن كتاب محمد الجزائري ، - « عندما تقاوم الكلمة » - من « ان البطل الجديد في ادبنا العربي هو : الفدائي الثوري » رغم ان الجزائري يضع هذا القول كافي ، ولكنه يورده في معرض الحديث عن مفهوم « البطل الإيجابي » في الواقعية الاشتراكية . والذي اخشاه ان تطبيق هذا المفهوم على ادبنا العربي الحديث ، من شأنه ان يطرد ايضا اهم الاعمال الادبية العربية الحديثة من دائرة الادب الثوري ، لان هذا « البطل الإيجابي » ليس هو الشخصية الأساسية في هذا النتاج، ووجوده لا يزال باهتا جدا ، واستطيع القول ان « الشخصية الأساسية » او البطل الأساسي في اكثر النتاج الادبي العربي هو : الارهاب ، والشعور بالمطاردة ، والفلق ، والفضب ، وعدم الامان.. واستطيع القول ايضا ان العديد من هذه الاعمال الادبية بملك الصفة الثورية بقدر ما يتجلى فيه الصديق الفني ، والفضب للانسان الذي يتعرض للاذلال والارهاب والسحق .

ان واقع وجود ملايح للبطل الثوري في الادب العربي الحديث، وضرورة تنامي هذا الوجود مع تنامي الحركة الثورية في الواقع .. ان هذا لا ينبغي ان يحجب امام النقاد الثوريين الصفة الثورية للادب الذي تبرز فيه الشخصيات المأزومة ، والمستلبة ، والقلقة ، والخائفة ، والمتخاذلة ، والشريرة ، وهي شخصيات موجودة على نطاق واسع في بلادنا ، بل ان ملايح بعض هذه الشخصيات قد تشكل احيانا الوجه الاخر لبعض الابطال الثوريين انفسهم ، وهذا واقع شهدناه ونشهد.. المهم هنا ليس نوعية الشخصيات ، ولا حتى الموقف الظاهر للاديب نفسه .. المهم هو ما يكشفه ادبه من حركة الواقع وتعقيداته ، ومدى صرخة الاحتجاج الفنية الصادقة في هذا الادب ضد واقع الاضطهاد والظلم والاستلاب والعلاقات غير الانسانية .

★ ★ ★

وبعد ...

هذه ملامحة لبعض ما ورد من مفاهيم خلال مقال « الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي الحديث » لعبدالكاظم عيسى .. لم يكن الهدف منها اجراء مناقشة تفصيلية حول انجازات واخطاء هذا التيار الاساسي في النقد العربي ، بقدر ما كان طرحا للقضايا ودعوة الى الحوار بشأنها .. ذلك ان العمل في اتجاه تعميق هذه المفاهيم لم يمد مسألة نظرية فقط ، بل هناك محاولات جدية في هذا الاتجاه، ليس على اساس الكلام النظري المجرد ، بل من خلال دراسة الاعمال الادبية العربية نفسها .. ولطني اطمح ان يلتقي بعض ممثلي هذا الاتجاه من النقاد العرب ، في ندوة لبحث علمي مشترك ، بهدف تبادل التجارب والآراء ، وتوضيح نقاط الانطلاق ، خصوصا حول القضايا والمفاهيم التي اسيء تفسيرها واستخدامها وتطبيقها كما اسيء التعليق عليها من قبل الآخرين ..

★ ★ ★

نحو أدب عربي ملتزم

كثيرا ما استخدمت كلمة « التزام » لدى الحديث ، في بلادنا،

عن « الواقعية الاشتراكية » او الادباء والنقاد الماركسيين . والواقع ان هذه الكلمة التي استخدمها سارتر كثيرا ، وشاعت عندها من خلال كتاباته ، والكتابات عنه ، لم يستخدمها النقد الماركسي ، بشكل عام.

فان مجرد نعت الاديب بأنه « ملتزم » توحى بحدث خارجي ، وبصفة ازمع انها خارجة عن طبيعة الابداع الفني . فالاديب الاصيل لا « يلتزم » بقضية ، كمن يكتب عقدا بينه وبينها ، امام الشعب ! .. بل ان هذا الاديب ، عندما يتبلور موقفه الاجتماعي ويتجلى في فنه ، تكون القضية قد صارت هي ذاته وليست خارجة عنه ولا هو « ملتزم » بها .. والموقف الاجتماعي ليس مسألة « التزام » .. فالموقف هو الانسان ذاته .. من هنا ، فان الماركسية تركز الحديث على موقف الفنان، المتبلور في نتاجه ، ولا تتحدث كثيرا لا عن « الالتزام » ولا عن « الانزام » .. ولقد افرائي بهذا الايضاح ، ذلك انقول الذي بدأ به الاستاذ احمد محمد عطية دعوته الى « ادب عربي ملتزم » ، فهو يقول : « ان الاديب العربي مطالب (اليوم) بالالتزام اكثر من اي وقت مضى .. » لماذا اليوم ؟ لماذا ليس بالامس .. او غدا ؟. هذا يوحي بان مسألة « الالتزام » اشبه بثوب خارجي يصفيه الاديب (اليوم) على ادبه « لان الامة العربية تواجه معركة المصير » .. وقد ينزعه عن ادبه (غدا) عندما تنتصر الامة في معركتها ..

اريد ان اقول : ان الموقف الاجتماعي للفنان - او « التزام » الفنان كما يجب اصحابنا القول - لا يختلف ، لا بالنوع ولا بالدرجة، لا قبل المعركة ولا خلالها ولا بعدها، اذا كان هذا الموقف قد تكون في اعماق الفنان اصلا ، فهو يخوض معركة مستمرة لاجل الحرية والتقدم ، قبل معركة المصير وخلالها وبعدها ، وبعد انتصار الثورة. لذا ، فان دعوة الاديب الى « الالتزام » - اذا سلمنا بهذا التعبير - هي دعوة مطلقة ، فلا ترتبط بفترة معينة .. هذا اذا سلمنا ، اصلا، بان بإمكان الاديب الاصيل ان لا يكون « ملتزما » ، في ادبه ، ثم يقتنع « فيلتزم » !..

نعود الى اساس الدعوة - ولا نتحدث عن النوايا الطيبة ، فواضح من المقال ان الكاتب متالم جدا من واقع الهزيمة ويتطلع الى تعبئة جميع الجهود من اجل النصر - ولكننا نحب ان نساؤل عن مدى انطباق تفاصيل هذه الدعوة على واقع حركتنا الادبية نفسها. واذكر ان رواد النقد الواقعي الاشتراكي ، منذ الاربعينات ، وخصوصا في الخمسينات ، تحدثوا عن مهمات الاديب ، وضرورة ادراكه مسؤولياته ، والدور النضالي للادب ، وعدم صحة فكرة « حيانه » الاديب ، والتأكيد ان الاديب متحيز ، وتفسير معنى الانحياز ، واتجاهه ، في الادب .. الى اخر هذه الاحاديث التوجيهية التي قد تكون ضرورية في زمنها ، ولكن معانيها قد استهلكت ، طالما هي في الجرد ، وبدون تطبيقات ملموسة .. وهكذا برزت ضرورة ان يصار الى دراسة الاعمال الادبية نفسها ، واستخلاص احكام ومواقف نقدية منها ، بعيدا عن سلسلة ال « يجب » .. على الاديب كذا .. ويجب .. ويجب .. هكذا بشكل نصائح وتوجيهات مجردة .. لقد كان فضل هذه « التوجيهات » او « التوجهات » في البداية انها اثارت معركة كان لا بد منها على عتبة مرحلة جديدة في الادب والنقد .. وصار لا بد لنا نحن - في ايامنا - ان نستفيد من محصول تلك المعركة ، ونلتقط حركتها التقدمية الأساسية ، ونترك مختلف السلبات التي وقعت فيها ، ومنها - خصوصا - الحديث النصائحي، المجرد ، حول مهمات الاديب وواجباته ، وكيف يجب ان يكون ادبه.. الخ .. ثم توجه الاهتمام الى دراسة النتاج الادبي نفسه .

استطيع القول : ان الطابع العام لمقالة الاستاذ احمد عطية هو نفسه الطابع الذي تجاوزه المرحلة من زمان .. وان دعوته الحارة والصادقة الى « الالتزام » تاتي الان متأخرة .. ليس بمعنى ان غيرته سبقه زمنا الى هذه الدعوة . بل

بواقف ان نتاج الادب العربي الحديث ، بشكل عام ، غير بعيد عن « الالتزام » كما يتصوره الكاتب ، وغير بعيد عن المركة الحقيقية التي تخوضها شعوبنا العربية .. لان هذا النتاج - بخله العام - انما يعبر بمساوية عن حدة المزقات التي تعانيها الجماهير العربية ، والمناضل العربي المضطهد ، والفرد العربي المنسحق المسلوب الحرية .. ولعل هذا الادب يشكل أغنف صرخة احتجاج ، منبذية حركة التحرر العربية ، ضد كل المرافيل ، والصفوف ، التي لا تزال تمنع الجماهير العربية ان تأخذ قضيتها بيدها ، والتي تضطهد المناضل لانه يناضل ، وتذبح الفدائي لانه اختار طريق الفداء ، وتمنع حتى الاديب ان يقول كلمته بملء حريته ..

وانا اعتقد ان الاستاذ احمد عطية ، لو سلك الى دعوته الحارة المخلصة هذه طريق الدراسة الملموسة للنتاج الادبي العربي نفسه في هذه المرحلة لخرج باستنتاجات اخرى ، منها : ان معظم هذا النتاج الادبي « ملتزم » بشكل او باخر ، وان هزيمة حزيران - خصوصا - تطبع هذا النتاج بشكل حاد ، وبارز ، ومساوي .. ولكان فسّر لنا : لماذا يشعر الاديب العربي بالاختناق ؟ ولماذا لا يقول رايه بوضوح وصراحة وشجاعة ؟ ولماذا نصطدم كثيرا بالتناقض بين سلوك بعض الادباء وافكارهم ؟.. ثم لماذا يلجأ بعض الادباء والشعراء العرب الى الرموز والاساطير ، ويتطبع نتاج البعض الآخر بالتعفد والغموض ؟ لو سلك الكاتب هذا السلوك لجاءت مطالبته بأن يكون الاديب العربي اكثر شجاعة واكثر صلابة في الموقف ، وبالتالي اكثر وضوحا في التزامه .. لجاءت هذه المطالبة طبيعية بقدر ما هي مستخلصة من واقع النتاج الادبي نفسه . وليس من خلال محاكمة ذهنية حول واجبات الاديب ومهماته ودوره .. الخ .. ادت بالكاتب الى وضع مهمات امام الادباء العرب هي مهمات حركة تحرر واسعة بكاملها ، ومهمات احزاب ثورية تحفّز لتغيير بنية المجتمع كله .. والادباء (جزء) في هذه الحركة، مشمل من مشاعلها، صرخة من صرخاتها، ونتاجهم بعض عوامل الثورة وبعض تجليات النزوع الثوري .. فلا تطلبوا منهم، هم، ان يقوموا بمهمات حركة التحرر كلها ، خصوصا اذا كانوا معرفّضين للاضطهاد حتى من بعض فصائل حركة التحرر هذه ، وحتى تحت شعارات الحرية والاشتراكية .

واخيرا .. استخلص من هذا كله ان شعار « نحو ادب عربي ملتزم » صار لا بد ان يستكمل ، او يستبدل ، بشعار اخر هو :

« نحو نقد ادبي عربي ملتزم بدراسة النتاج الادبي نفسه بشكل ملموس ، وغير متعسف » .

★ ★ ★

ملف المريد .. والتجهمور

... الاستاذ سامي خشبة ، في مقاله النقدي ملف مهرجان المريد - المنشور في العدد الاسبق من « الآداب » - يخرج من افق الكلام المجرد ويدخل في خضم الكلام عن الواقع الملموس ، من ادب ، وبشر . ولكن صديقنا سامي بالغ جدا في الالتصاق بالملموس كما بالغ صديقنا احمد عطية في البقاء ضمن دائرة الكلام المجرد .

والواقع ان الاستاذ سامي خشبة قد اختار للحديث عن مهرجان المريد الشعري زاوية هامة جدا ، وطريفة ، وتدل على عمق النظرة الى كيفية نقد المهرجانات الشعرية .. فهو قد نظر الى قصائد المهرجان وابحاثه من زاوية العلاقة بالتجهمور ، طالما ان اصحاب هذا الشعر اختاروا ان يلقيه امام جمهور فلا يد من رصد العلاقة التي تنشأ ، خلال الإلقاء ، بين الشاعر وهذا الجمهور ، سواء كانت سلبية ام تفاعلية ايجابية .

ولكن الكاتب ، وقد اختار ان يرصد هذه العلاقة ، كزاوية نظر جديدة ، لا تكتفي بالحديث عن الشعر بل ايضا عن مستمعي هذا الشعر .. وقع بماء وقع به غيره ، فركز حديثه على انفعالات الجمهور

امام القضاة باكثر مما تحدث عن القضاة نفسها ، وعن الشعر .. ثم بالغ في هذا الى درجة الاستنتاج بأن انفعال هذا المستمع او ذاك بهذه القصيدة او تلك ، محكوم بالطائفة التي ينتمي اليها المستمع والشاعر !. الطائفة الدينية اولا : شيعية ، سنية ، علوية ، درزية ، صائبة ، مارونية ، كاثوليكية الخ .. و « الطائفة » السياسية ثانيا : بعثية ، شيوعية ، ناصرية ، قومية ، اخوانية .. الخ .. فالمستمع - حسب استنتاجات الكاتب - يصفّق لتكوينه الطائفي هذا ، وليس للشعر ، من خلال ردود فعل سريعة تجاه مفردات معينة تحرك فيه وترا شبه غريزي !..

بالطبع ، لا يمكن انكار تأثير « التكوينات الطائفية » على ردود فعل هذا او ذاك .. ولا يمكن ايضا ان ننكر ان تعصبيه هذه « التكوينات الطائفية » هي من عوامل استمرار التخلف بعد ان كانت نتائجه . ولكن اطلاق الحكم بهذا الشكل على جمهور جاء يستمع الى الشعر ، وفي العراق ، حيث الجمهور تعود ان يتجاوب مع الشعر حتى الاستشهاد ، هذا الحكم ارى فيه - ايضا - نوعا من رد فعل متسرع اكثر مما ارى فيه استنتاجا علميا واقعيا .

ولن اقول ان دليلي على هذا هو اهتمامي ايضا برصد هذا النوع من العلاقة بين الشاعر والجمهور ، في مختلف مهرجانات الشعر التي حضرتها ، سواء في العراق ام سوريا ام لبنان .. بل انني اتناول الدليل من حديث سامي خشبة نفسه ، قال :

« ... وكان من المدهش فعلا ان يستقبل اسم شاعر معين بعاصفة من التصفيق ، الامر الذي يدل على انه معروف للجمهور البصري ، ثم يتضح فعلا انه من البصرة او من ضواحيها ، وانه من مشايخ الشيعة ، ثم يلقي الشاعر قصيدة عمودية رديئة في مدح الحسين .. ثم يغبو حماس الجمهور ، ويفتر ، مع انضاح رداءة الشعر ، او رداءة صياغة الشعارات ، وتنتهي القصيدة مع تصفيق عشرة او عشرين ... ولكن تودع الشاعر عاصفة اخرى من التصفيق عند خروجه من الباب الفاصل بين المنبر والقاعة .. » .

هذه الحادثة استنتج منها ما يلي :

اذا رأى سامي خشبة في التصفيق العاصف الاول دليلا على انه تصفيق للصفة الشيعية للشيخ .. فانا ارى في التصفيق الفانز خلال القصيدة وفي نهايتها ، طالما ان القصيدة رديئة ، دليلا على سلامة تنويع الجمهور وقدرته على الخروج من سجن « التكوينات الطائفية » ..

واذا رأى الكاتب في التصفيق العاصف النهائي تأكيدا للنزوع الطائفي عند الجمهور ، فاني كمراقب موضوعي للحديث لا أستطيع ان اغفل واقعا اشد وضوحا - وهو الواقع الغالب في النهاية - : ان الجمهور حكم على القصيدة بالسقوط بعد ان لمس انها رديئة .

في احدى فقرات هذا المقال حول علاقة الشاعر بالجمهور ، ينتقد سامي خشبة محاولة تصور « شعر انموذجي موجه الى جمهور انموذجي » .. ويقول ان المطلوب هو الحديث عن الشعر العربي الموجه الى هذا الجمهور العربي .. وهذا اتجاه صحيح ، وعلمي ، يخرج من دائرة التجريد المطلق ليرتبط بالملموس .. ولكن يبدو ان الكاتب غرق كثيرا وبالغ جدا في الالتصاق بجوانب من الاحداث الملموسة الى درجة انه لم يخرج باستنتاج عام ، لم يعمد الى التجريد العلمي ، والضروري ، من خلال الحوادث نفسها التي ذكرها في مقاله ، فضلا عن الحوادث التي لم يرها ولم يلمسها ..

هنا يقع سامي خشبة ، الذي عودنا ان ينظر الى الموضوع بشكل اكثر شمولا ، في خطأ النظرة الوحيدة الجانب ، هذه النظرة النسي يعرف سامي خشبة جيدا انها في اساس ما وقع فيه النقّساد التقنيون ، او ممثلو الاتجاه النقدي للواقعية الاشتراكية عندنا . هنالك ناحية اخرى ، هامة جدا ايضا ، اشار اليها سامي خشبة :

الناس يرددون اغنية اقترنت باسمه « يابو مهيلة ياملاح .. جرحيل بالك تستراح » .

ولما عصفت الريح وهاج النهر ، كان هناك ثلاثة اشخاص قرب النهر بينهم امرأة تحضر . ولما طلبوا من الملاح الجديد ان ينقلهم صاح بدوي بمحدثه :

ـ مجنون أنت ؟ من يقدر على العبور الان ؟

وهرب بدوي نحو المرتفعات ، حتى اذا علا صوت الاستغاثة حضر الملاح الاول ابو مهيلة فاسقط المجاذفين واحد صوتا اطلق الانفاس المتقطعة حتى اذا علا احد الاصوات محذرا : « اخشى ان ترقفوا » رد ابو مهيلة بعزم :

« لا .. لا تخشوا شيئا ابدا ما دام القارب في مواجهة الريح » . تردنا هذه الاقصوصة الى اصالة القصص الواقعي الذي بنتنا نشأتنا اليه ، بعد اغراق القصصيين المحدثين في المجردات المبهمة . هنا نشتم انفس الطبيعة في مقاطع الوصف النحي ، الذي بلغ ذروته في تصوير عاصفة النهر . وهنا نعاشر اناسا حقيقيين ، ترق اجسادهم بين نار التنور وشمس الحقل . لهم لفظ بين المواشي واقفاص الدجاج واكياس اللبن المقدسة في جوف زنايل الخوص الجافة .

وتتنفس هذه الصور الواقعية في لمحات شعرية موحية ، قصيرة ، اقدمه تجول بين اكوام البيادر المتألقة تحت وهج الشمس » . « ثلاث كلمات الصارخة بين طيات الريح » . على ان هذه اللمحات لا تنفصل من الواقع ، بل تطفه كسحابة . انها وليدة الاحساس بتفاصيل اشياء الطبيعة من شمس ورياح وماء وحصاد .

واكثر ما يؤثر فيك من هذه القصة ان ترى صورة رجل يدعى « ابو مهيلة » لا يرتبط ببيت ولا أسرة . ولكنه يرتبط بالناس ، ويلتحم بهم . يقلق حين يرى الثقل ينالم في الوجوه . وصاح بالاستاذ عندما ساله عن أهله : « هؤلاء كلهم أهلي » . ثم ان بينه وبين القارب اواصر ود قديم غذته اربعون سنة من الصداقة المتبادلة . « ابو مهيلة » وجه انسان حقيقي ، نفتقر اليه ونشتاقه في نتاج قصصنا الحديث .

٣ - يوم ان قتل عتتر

« امام ماتتين من آكلي الفول السوداني والملائنة ، في صباح شمس جميل ، هاجم عتتر حارسه واخذ يمزق جسده » . انطلاقا من هنا تبدأ المشكلة التي تدور عليها قصة « يوم ان قتل عتتر » للدكتور نعيم عطية المصري .

الاطار حديقة الحيوانات ، والابطال عتتر الاسد وحارسه الصريمان ، واثنان من المتفرجين ، ومدير الحديقة ومساعداه ، وحراس الحديقة .

فبعد مصرع الحارس على يد الاسد ، ومصرع الاسد على ايدي رجال النجدة لم تنته المشكلة . بل لا بد للتحقيق ان يبدأ . ومشكلة التحقيق انه يضطر الى اخفاء الحقيقة حتى لا ينتشر الخبر بين الحراس . فلا بد من تزوير الواقعة وتصوير مصرع الحارس وكأنه اتي نتيجة لخطأ منه . ولا بد من تبرير جريمة الاسد .

وتدور القصة في لفلفة الحادثة على محورين اثنين اولهما انتقاد السلطة القائمة على تمويه الحقائق واخفاؤها ، وثانيهما انتقاد الجمود الذي تقع فيه البوروقراطية التي تجد نفسها اسيرة الحرف القانوني وارقام الموازنة . وبين هذين المحورين تتعرض ارواح الحراس لهاجس الخطر الدائم . فالمكافأة المستحقة « تحتاج الى تأشيرة المدير باحالة الاوراق .. وانت تعرف كم تستغرق هذه التأشيرة على الاوراق » . ويقول احد الحراس : « نحن معرضون للافتراس في كل وقت .. وعلى

فقد لاحظ ان بعض الشعراء يعلق اهمية حاسمة في « نجاح » الشعر ، على الالفاء .. وحركات الشاعر خلال الالفاء ، واختيار الكلمات التي تحدث النوي .. الخ .. ولاحظ ان الالفاء التمثيلي ليس جزءا من الطبيعة النوعية للمرح .. وابدى خشيته من هذه الظاهرة وقال « ينبغي على شعرائنا ان يفكروا في اسلوب التعبير وفي نسيج القصيدة وبنائها بممزل كامل عن تفكيرهم في « لحظة الالفاء » او في استجابة الجمهور .. » . لقد وضع سامي اصبعه هنا في الجرح تماما .. ذلك ان التفكير في « لحظة الالفاء » خلال « لحظة الابداع » يؤدي بالشاعر الى تزييف نفسه والى « الانتهازية الشعرية » ، اذا صح التعبير ، وتتحول عملية الخلق الى عملية تنظيم لاستجداء التصفيق .

على ان هذا لا ينبغي ان يحجب عنا : ان الفاء الشعر فن ايضا . وهو كذلك نوع من التمثيل ، ربما يقوم به الشاعر نفسه وربما يقوم به غيره .. فهو كذلك وسيلة تعبير جديدة ، تضيف الى الشعر كما يضيف الممثل الى النص ..

وقد حضرت بعض المناسبات الشعرية في الاتحاد السوفياتي ، فاستمعت الى الشعر يلقيه الشاعر نفسه او يلقيه غيره ، بشكل تمثيلي يضيف الى القصيدة ، بالتأكيد ، قيمة فنية وتعبيرية جديدة . وكما اتمنى ان يبرز ويتطور هذا الفن عندنا ، ضمن الشرط الذي وضعه سامي خشبة نفسه : ان لا يفكر الشاعر « بلحظة الالفاء » خلال انغماره السعيد في لحظة الابداع .

محمد دكروب

القصص

ـ تابع المنشور على الصفحة ١٤ ـ

يحدث المدير . ويقترح الرئيس على الدينمو ان يكون مديرا فيرفض . لانه صار اسيرا للجبن .

تتميز هذه الاقصوصة بانها تمنح انوابا مختلفة لفكرة واحدة . ونماذج متعددة لنمط واحد من البشر . فتبدو مبنية على شكل دوائر مختلفة الابعاد دائرة حول محور واحد . كما يتميز اسلوبها بالتوتر والشاعرية والرمز في جمل قصيرة موحية بعمق . فكانما الكاتب يرسم بنقاط متلاصقة . لكل منها اشعاع قوي .

ولعله من نتائج الرمز ان تأتي الشخصيات غير واضحة الملامح . فاذا استثنينا شخصية « الدينمو » نرى اشباحا بلا معالم . فالفكرة غالبية على الشخصيات . لانها هي وحدها المقصودة . فمن هو صاحب القفص ؟ وما طبيعة السيد ؟ وما علاقة السجنان بالسجين ؟ تلك شخصيات مسلوخة من علائقها الاجتماعية ، معزولة عن الحياة . انها شخصيات مجردة تجسم فكرتها فقط .. وتؤدي في النهاية الى العبارة المقصودة .

٢ - العبور الى الضفة الاخرى

« العبور الى الضفة الاخرى » قصة عراقية للاستاذ نعمان مجيد تتحدث عن الاحقاد القروية في قرية الرحمانية حول مبر النهر ، بين « بدوي » الحرامي الذي استاجر المبر من الحكومة فاصبح سيده الجديد ، و« ابو مهيلة » الذي كان قيما عليه منذ اربعين عاما ، حتى اصبح المبر جزءا من حياته . وهو يخاطب اهل القرية بهذا الكلام المؤثر : « لكنني هنا منذ اربعين عاما .. اعبر نساءكم واطفالكم .. اعبركم جميعا بامان .. انظروا .. انظروا الى المسامير في يدي . وكان

الاحصى اثناء تقديم وجبات الطعام .. اتعرف كم طول ذراع الاسد ؟
سبعون سنتمترا .. بينما يبلغ طول الاينة التي يقدم بها الطعام ثلاثين
سنتمترا فقط ... »

وبجيه زميله : « الاعتمادات لا تسمح .. هكذا يقولون لنا دائما
كلما رفعنا اصواتنا بالشكوى وطالبنا بالبدل » .

وفي التقرير الرسمي عن الحادثة يتغير كل شيء . يصبح الاسد
القاتل ، اسدا مسكينا « كان كسيحا منذ سنتين .. وكنا سنمنحه
عكازا يتوكأ عليه في بداية السنة المالية » .

اما الحارس المغدور فقد اخفى التقرير انه قتل ومزق جسده .
وقال عنه ما يلي : « حدثت الوفاة نتيجة صدمة عصبية وهبوط في
القلب » كما اخفى التقرير اثار التهشيم على جسد الحارس : « لم
يعثر الاطباء الا على خنوش حول الاذن اليميني » . وعندما يسأل مساعد
المدير : « ولماذا اليميني يا سيدي ؟ يجب هذا الاخير « لتكن اليسرى ،
اذن .. » ثم يتابع « وجرح لم يتزف منه نقطة دم » . فيهدف المساعد
« عظيم .. افسم على ذلك » . ويسكنه المدير : « اوراق رسمية هذه ،
ولا تحتاج الى قسم على صحتها » .

وسرعان ما تتحول الحديقة في ذهن القارئ الى دولة بكاملها .
فيها جميع مآسي الحكم الموجه القائم على الخديعة وغش الناس .
وحتى النهاية التي يرسمها المؤلف حلا للمشكلة ليست الا تسكلا
جديدا من هذا الغش . فقد دخل « الوزير الكريم » وسط حملة
الباحر واعلن الصوت : « الوزير الكريم ات ليوزع الخيرات لاسرة
الفقيد . خمسة وعشرون جنيها بصفة عاجلة .. وفي كل شهر بعد
ذلك خمسة جنيها » .

وكانت هذه حيلة لكسب الوقت . وفي النهاية « علت الجلبة على
كل المهمات والتساؤلات » .

تذكرنا هذه القصة بمناخات كلية ودمعة ، وان يكن اكثر ابظالها
من البشر . وذلك لما فيها من براعة الرمز الى الحياة الاجتماعية
والادارية ، في ثوب من السذاجة الظاهرة . لولا ان التلميح ينقلب
احيانا الى التصريح ، بل التأكيد . وكان المؤلف الذي يعتمد على ذكاء
القارئ في اغلب الاحيان ، يصيبه الشك بهذا الذكاء في الملاحظات
المؤثرة ، فيفصح عن قصده افصاحا تفسد معه المناخات الخاصة بهذه
القصة الجيدة . وليس يخفى ما في تلايبب الاحداث الصغيرة ،
وتفاعيف الحوار ، من روح ساخر لاذع ، على بساطة وارتياح . لقد
احسن المؤلف القرائن بين الفن القصصي والنقد الاجتماعي المباشر
للالدارة ، والقوانين ، والصحافة ، وسذاجة البشر ، واستطاع ان
يوجد بين عناصر متباعدة ضمن السور هذه الحديقة الخيالية ،
كما زواج بين الخيال الطفل ، والتمرس الناضج باوضاع الواقع
وتفاصيله .

٤ - هاملت يتخذ قرارا

« هاملت يتخذ قرارا » لغازي العبادي بداية حسنة لقصة لم
تكتمل . قصة رجل وامرأة التقيا هذه المرة قبل الغروب ، وراحا
يطوفان على اماكن متعددة . وفي كل موضع يتوقفان ، ويعلقان على
الشخص والاشياء . هو من زاويته الثورية ، وهي من وجهة نظرها
البورجوازية ...

الخيال الوحيد الرفيع انذي يجمع هذه الاحاديث هو انتظار
القرار الذي سيتخذه الشاب بشأن المرأة . هل يطلب الزواج منها ؟
وفي كل مرة يدنو الحديث من هذا الموضوع يتهرب منه ، الى ان
ياتي الغروب ، وتحين الساعة الثامنة ، ويقترب الباص الاحمر ، فتصعد
المرأة اليه بسرعة . عند ذاك سألها الشاب : « ولكن موضوعنا الخاص
الا نتحدث حوله الان ؟ »

ولم يكن لديها الوقت الكافي للاجابة .

كان هذا الخيط الرفيع بمثابة حيلة قصصية عمد اليها المؤلف
ليبتدق الى احاديث حول مواضيع شتى ، ومحاضرات متنوعة ، عن

التقليد والتجديد ، والتحرر والمحافظة ، والعقل والتهور ، والفكر
والغنى ، وذكريات الطفولة ووصف مراتع اللهو في ايامها الحلوة .
ويشعر القارئ انه دخل في مناخ القصة وان هذه الاحاديث لم
تكن الا مقدمة للدخول في جو قصصي ربما كان ممتعا ، واذا به
يفاجأ بالنهاية ، مقطوعة ، مخنوقة ... بلا مبرر .

حتى التوتر الذي ينتج عادة عن مثل هذا البتر ، مفقود في قصة
العبادي . الا ان الاسلوب يوحي بقدرة على التعبير القصصي . كما
ان الاوصاف الدقيقة ، والبراعة في الحوار ينبئان عن هامة
كاتب قصصي ناجح .

٥ - الليل الطويل

تتحدث قصة « الليل الطويل » لاحمد محفوظ عمر ، عن ماساة
موظف ، يقع بين الخوف من مديره الفاسي ، والخوف على ابنه
المرضى ، في هواجس ليل يحلم فيه احلاما متعطفة كالكوابيس
التوالي . ويستيقظ صباحا على نداءات ولده الذي شفي من مرضه .
عندما استراحت نفس الوالد . ونفض عنه الخوف من المدير . « واعاد
الغطاء فوق وجهه ونام » .

تتدرج هذه القصة في سياق القصص العادي المألوف ، الذي
يستجد بانارة عواطف الشفقة والحزن على طفل مريض يحار والده
في ايجاد العلاج له . ويتطرق الى شخصية المدير المعقد جنسيا
وسكرتيره المتصاية ، فيجيد الكاتب في تصوير لمحات من شخصية
هذا المدير ، لولا ان القصة تقع في الثرثرة وتفرق في الملاحظات
العادية ، وتلجأ الى اساليب طفولية في احداث المفاجأة والتشويق .

٦ - خيالات على الجسر القائم

تحفل قصة « خيالات على الجسر القائم » لغاروق وادي بصور
من احلام المراهقة يعبر عنها الكاتب برموز يغلب الافتعال على بعضها ،
وهي تذكرنا ببعض اجواء جبران ونيتنه ، حيث يصبح الاشخاص
اشباحا ، وتتحول اجساد الناس الى افكار . انسان يحلم « بامرأة
ذات عيون (كذا) زرقاء .. وشعر اخضر . امرأة تعشق العصافير
المهاجرة اليها عبر النهر ، وتحمي العصافير المعشاة في صدرها » .
وعندما يبوح بذلك للسياف يشق قلبه ويخرج منه المرأة ويبيحها
للرجال . فيموت الحلم . ولكنه يستيقظ بعد ذلك في رجل عجوز .
ينبغي ان أقر بعجزني عن فهم الدلالة الحقيقية التي فصد اليها
الكاتب . فالى اي واقع بشري يرمز كل هذا الحلم المتنفل من انسان
الى آخر ؟ ومن هي هذه المرأة ذات العيون الزرقاء والشعر الاخضر ؟
ومن هو السياف وجنوده ؟ والعجوز وحلمه ؟ والعصافير الكثيرة
المهاجرة ؟

اسئلة لن تجد للجواب عنها الا سحائب احلام ملونة . وغمامات
من التصورات البعيدة عن ارض الحياة .

ادوار البستاني

يصدر قريبا

الناضل

بقلم عزيز السيد جاسم

القسم الاول من رواية طويلة .
عرض موضوعي وقني لنضال الثوريين في العراق
ابان العهد الملكي .

منشورات - دار الطليعة - بيروت
توزيع - مكتبة النهضة - بغداد